L. eleg. g.
554 9
Sievers

<36604896970016

<36604896970016

Bayer. Staatsbibliothek

Schauspieler-Studien

Ein

unentbehrliches Handbuch

für

öffentliche

und

Privat-Schauspieler

so wie

für sämmtliche

Kunst-Freunde

von

G. L. P. Sievers.

Braunschweig, 1813.

Im Verlage des literarischen Museums.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorrede.

Wenn bei weitem der größere Theil der Schauspieler den Mangel an einer tieferen Einsicht in das Wesen seiner Kunst, welche die schwerste, complicirteste und umfassendste unter allen Künsten ist, so wie die nicht seltene Unlust zum practisch-theoretischen Studium derselben (das Lernen und die oft nicht eben künstlerische Beurtheilung seiner darzustellenden Rolle ausgenommen) mit dem Vorwande zu rechtfertigen sucht, als habe es ihm zur Zeit noch immer an einer eigentlichen, systematischen, fasslich dargestellten Anleitung zum Studium seiner Kunst gemangelt; so scheint diese Rechtfertigung in so fern in der That nicht ohne Grund zu sein, als dasjenige, was bis jetzt theoretisch über die Schauspiel-Kunst geschrieben worden, theils zu zerstreut, theils zu speculativ, zu einseitig, oder auch (was am häufigsten der Fall sein dürfte) zu oberflächlich gedacht gewesen ist, als daß es hätte fähig sein sollen, zu einem ernsten, redlichen Studium dieser nie ganz auszulernenden, nie ganz zu ergründenden Kunst Anleitung zu geben.

Der Mangel an einem solchen systematischen Lehr-Buche der Schauspiel-Kunst hat mich daher veranlasst, alle Ideen, welche ich mir im Wege eines mehr als zwanzigjährigen Studiums jener Kunst zu eigen gemacht habe, zu einem Lehr-Gebäude zusammenzustellen und somit eine eigentliche systematische Theorie der Schauspiel-Kunst zu entwickeln. Da sich jedoch der endlichen Vollendung und Erschei-

nung derselben, außer andern Schwierigkeiten, auch noch die vielleicht nicht ungegründete Befürchtung entgegenstellt, daß ein solches, obgleich plan dargestelltes, doch auf einem rein philosophischen Wege gedachtes und geschaffenes Werk dem größern Theile der Schauspieler zu abstract scheinen und deshalb den beabsichtigten Eingang bei ihnen nicht finden dürfte; so habe ich gegenwärtiges Werk als einen Vorläufer meiner Theorie der Schauspiel-Kunst herausgeben und in dasselbe nur die allgemeinsten, jedem Schauspieler höchst wissenswerthen Resultate, praktisch und mit Vermeidung jeder abstracten Ansicht dargestellt, niederlegen wollen.

Auf diese meine Absicht, für jetzt durchaus kein tief erschöpfendes System der Schauspiel-Kunst, sondern blos eine Reihe allgemeiner, in sich zusammenhängender Ansichten und Abhandlungen, theils mittel- theils unmittelbar der Ausübung dieser Kunst angehörig, zu liefern, verweise ich bei Beurtheilung meines Werks um so mehr, als es wahrhaft meine Absicht gewesen ist, dem Schauspieler zu nützen, welche Absicht aber durchaus verfehlt sein würde, wenn ich, statt jener Ansichten, die sowol durch ihre scheinbare Einzelnheit, als auch durch ihre klare Darstellung Interesse erregen müssen, ein streng philosophisches, systematisches Ganze aufgestellt und somit den Schauspieler schon im voraus von dem Studium meines Werks abgeschreckt und gezwungen hätte, dasselbe höchstens zu kaufen, aber übrigens weder zu studiren, noch selbst einmal zu lesen.

Ob aber die Reihe der hier aufgestellten Ansichten nichts destoweniger mit Einheit des Geistes gedacht und in zusammenhängendem Sinne und logischer Totalität ausgeführt sein dürften, das zu beurtheilen, überlasse ich demjenigen Critiker, der, so wie ich, den größten Theil seines Lebens dem theoretischen Studium einer Kunst gewidmet hat, die der große Haufen für ein Spiel mechanischer Fertigkeit, für ein Erzeugniß des augenblicklichen Zufalls ansieht, und sie nicht weiter, denn als Mittel einer müßigen Zeit-Verkürzung, entblößt von jeglicher künstlerischen Bedeutsamkeit beachten, und als solche keines weiteren Interesses, sondern nur einer augenblicklichen flüchtigen, höchst gleichgültigen Bemerkung werth halten zu müssen glaubt.

Ausser den theoretischen Anweisungen, welche unmittelbar die Schauspiel-Kunst selbst betreffen, habe ich es für zweckmäßig gehalten, dem Schauspieler auch über die nothwendigsten Gegenstände der Kunst im Allgemeinen Aufklärung geben, und zu dem Ende Gegenstände abhandeln zu müssen, zu deren Kenntniß der gewöhnliche Schauspieler nur höchst selten gelangt und über welche sich fleissige und denkende Künstler oft nur mit Mühe und Anstrengung die nöthige Auskunft zu verschaffen im Stande sind.

Was die äussere Form, die Schreibart, überhaupt den Vortrag meines Werks anbetrifft; so dürfte letzterer vielleicht einer gewissen Classe unsrer Critiker keine Genüge leisten. Denn es hat sich der Zeit-Geist auch in unsre Künste übergetragen, in welcher

bereits nichts schön, nichts verdienstlich und nichts löblich erscheinen will, als was gewagt, mühevoll oder gar gewaltsam dargestellt ist, so wie im Allgemeinen schöne Natürlichkeit von roher Kraft verdrengt zu werden beginnt, und Kunst überall, aber Natur nur noch selten gefunden wird.

Dergleichen Beispiele haben um so weniger auf mich einzuwirken vermogt, als ich vollkommen davon überzeugt bin, daß eine einzige consequent gedachte Idee, klar und fasslich vorgetragen, mehr werth sei, als hundert in tändelndem Mysticismus sich ausweitende, verwirrte und verwirrende Speculationen. Daß übrigens die wahre Speculation jedem Denker heilig bleibt, und daß hier nicht von dieser, sondern nur von den After-Speculationen die Rede ist, muß wo nur der Schwachen wegen erinnert werden.

Klare und plane Deutlichkeit ist daher auch schon deshalb bei Abfassung dieses Werks mein eifrigstes Bestreben gewesen, als es mir mit der Herausgabe desselben nicht um die Befriedigung einer flüchtigen Laune, sondern vielmehr wahrhaft darum zu thun gewesen ist, daß ich habe nützen und zwar einer Classe von Künstlern nützen wollen, die zur Zeit im Allgemeinen noch nicht für abstracte, tief eindringende Studien geeignet sein dürften, und denen mein Werk, hätte ich mir nicht dabei die klarste Planheit zum Gesetze gemacht, kein Interesse abzugewinnen vermogt haben würde.

Noch bin ich hier, unbekümmmert um desfalsige üble Auslegung, der Wahrheit die Bemerkung

schuldig, daß ich bei Ausarbeitung des vorliegenden Werks keine einzige von den wenigen Hülfs-Quellen, die wir in diesem Fache besitzen, habe weder nützen wollen, noch überhaupt nützen können, weil sie mir sämmtlich weder im Ganzen, noch in ihren einzelnen Theilen, Genüge geleistet haben. Ich gestehe dies mit derjenigen Freimüthigkeit, die im Entstehungs-Falle sich Andere bei Beurtheilung meines Werks gegen mich ebenfalls erlauben werden. Aber mir haben nicht nur keine fremde Werke genützt; sondern ich bin mir auch sogar bewusst, in allen Ansichten, die unmittelbar die Schauspiel-Kunst betreffen, keiner einzigen fremden Idee, ja nicht einmal dem Anklange einer solchen, gefolgt zu sein, so, daß mich dies berechtigt, alles, was in diesem Fache hier geleistet worden ist, als mein eignes, unbestrittenes Eigenthum zu betrachten. Was jedoch die voraufgeschickten Ansichten der Kunst im Allgemeinen betrifft; so dürfte es vielleicht möglich sein, daß mir bei dem Niederschreiben derselben diese oder jene fremde Idee unbewusst vorgeschwebt haben möchte. Doch versichere ich auch hier, wissentlich und unmittelbar keine einzige fremde Meinung weder nachgeschrieben, noch überall auch nur benutzt zu haben. Aufmerksames, redliches Studium meines Werks, zu welchem ich hiemit dringend einlade, wird aufmerksamen und redlichen Critikern desselben die Wahrheit meiner Behauptung darzuthun vermögen.

Was nun übrigens die innere und eigentliche Darstellung meines Werkes anbetrifft, so merke ich

hier noch an, daß ich manche Idee, um deren Verständlichkeit und möglich vollkommene Auffassung es mir vorzüglich zu thun gewesen ist, bei verschiedenen Gelegenheiten mehrere Male wiederholt und absichtlich in einer andern äussern Form dargestellt habe, und zwar deshalb, um dergleichen Ideen so viel, wie möglich, von allen Seiten beleuchten und klar machen zu können. Eben so ist es mein absichtlicher Zweck gewesen, keinen einzigen Gegenstand mit der Weitschweifigkeit abzuhandeln, die sich derjenige wol zu erlauben pflegt, der, so wie ich, nach der möglichsten Verständlichkeit trachtet. Aber Redseligkeit führt nicht immer Klarheit mit sich und verursacht fast immer Langeweile und Ueberdruß. Diesen jedoch von dem Leser meines Werks zu entfernen, musste mein nächster Zweck sein, weil ich sonst gewiß war, nur höchstens für einige Critiker, und nicht für die Schauspieler selbst geschrieben zu haben. Daher haben auch mehrere Gegenstände bei der Ausarbeitung nur gerade so viele Seiten bekommen, als ihnen ein anderer in meiner Stelle vielleicht Bogen gewidmet haben würde, so wie es mir denn überhaupt, wenn ich nicht den Grundsatz der möglichsten Kürze und Genauigkeit vor Augen gehabt hätte, ein Leichtes geworden sein würde, mit dem Inhalte dieses einzigen Bandes vielleicht vier ähnliche bequem anzufüllen. Einzelne Gegenstände, wie, zum Beispiel, die Abhandlungen über Declamation, Mimik, über die Darstellung des Wahnsinns und andere mehr, mögen den Beweis liefern, ob ich nicht mit leichter Mü-

he, aber auch mit Aufopferung meines Entzwecks, ausführlicher oder vielmehr weitschweifiger hätte sein können.

Ueberhaupt bin ich davon, wie von der vollkommensten Wahrheit überzeugt, daß wol mechanische Künste und Handwerke, aber keine eigentliche poetische Kunst, unmittelbar von Theorieen gefördert werden dürften, es sei denn in ihren praktischen Theilen, wo allerdings eine Zurechtweisung von aussen her durch Regeln, die von der Erfahrung als zweckmäßig bewährt worden, Statt finden kann. Kein Dichter wird aber, zum Beispiele, durch eine Theorie der Dichtkunst, wenn es auch dergleichen gäbe, zum Dichter werden können, wenn er nicht von Natur dazu gebohren ist. Das Technische hingegen kann durch Theorieen unmittelbar gelehrt werden. Somit sollen denn auch alle theoretischen Ansichten meines Werks keineswegs die Forderung machen, den Schauspieler unmittelbar zum Schauspieler zu bilden: denn dies ist unmöglich, weil die freieste aller Künste auch nur nach gänzlich freien inneren Gesetzen gehandhabt werden will; sondern meine Andeutungen sollen einzig und allein nur dazu dienen, den poetischen und kritischen Geist des Künstlers mittelbar anzuregen und denselben zu immer höhern Forschungen in seiner Kunst geschickter zu machen, wovon denn die Vervollkommnung seines Künstlerthums schon von selbst eine nothwendige Folge sein dürfte.

Uebrigens stehe hier noch ein Wort über die etwaige gute oder böse Aufnahme, welche mein Werk zu erwarten

haben dürfte. Wer die jetzige Lage und das Verhältniß unserer Literatoren unter einander betrachtet, dem muß sich die Bemerkung aufdringen, daß nur selten noch ein literarisches Werk seinem wahren, inneren Gehalte nach gewürdigt wird, daß hingegen die meisten Urtheile Erzeugnisse eines persönlichen Interesses sind, die den Anhängern mit Bereitwilligkeit entgegen kommen, Fremde aber mit absprechendem, oft gänzlich geistlosem Tadel zu unterdrücken streben. Um diesem Schicksale zu entgehen, dürfte es daher am gerathensten sein, einer dieser Parteien anzuhangen und den Maximen derselben Folge zu leisten: der Freund würde dann dem Freunde huldigen, in der Erwartung, einstens dieselbe Huldigung zu erfahren.

Wenn ich mich nun aber nicht geneigt fühle, diese Schleich-Wege zu betreten und nur der Wahrheit zu verdanken haben will, was mir die Parteisucht jetzt vielleicht versagen dürfte; so muß ich hiemit laut und öffentlich erklären, daß ich keine Anhänger meines Werks werben will und daß mich der Tadel solcher parteiisch befreundeten Innungen eben so wenig erbittern, als ihr Lob erfreuen wird, weil ich lebendig davon überzeugt bin, daß ein Werk, wenn es wahren innern Werth hat, weder vom Tadel unterdrückt, noch, wenn es ohne Verdienst ist, durch Lob zur Bedeutsamkeit erhoben werden kann.

Im Gefühle der Ruhe, welche mir diese Ueberzeugung verschafft, kann ich es wagen, wissentlich keine Feder, sie sei, welche sie wolle, weder mittelbar noch unmittelbar für die Lobpreisung meines

Werks gedungen zu haben. Will jedoch ein gleichgesinnter, unparteiischer Freund, der dem Gegenstande, so wie ich, während zwanzig und mehrern Jahren Neigung abgewonnen hat, das etwaige Verdienst meines Werks zur Kunde der Schauspieler, für die es allein geschrieben ist, bringen; so wird er der guten Sache (dies Zeugniß muß ich meinem Fleiße geben) wenigstens keinen Nachtheil erweisen, wie ich denn überhaupt die Critiker daran erinnern möchte, daß vielleicht ein einziges, unbedachtsam gegen mein Werk ausgesprochenes Wort im Stande sein dürfte, den Nutzen desselben bei den Schauspielern, die ohnehin aus innerm Antriebe gegen alle eigentlichen Studien ihrer Kunst eingenommen sind, zu vernichten, indem diese nur zu geneigt sein möchten, jeglichen Tadel meines Werks zum Vorwande zu nehmen, um dasselbe keiner weitern Beachtung werth halten zu dürfen.

Ob mich übrigens der Eigennutz bei meiner Unternehmung geleitet hat, oder ob ich vielmehr mit Aufopferung und nur für die gute Sache gearbeitet habe, davon mag ein Blick auf das Pränumeranten-Verzeichniß, so wie der Umstand, daß ich mein Werk auf eigne Kosten habe drucken lassen, den vollgültigsten Beweis liefern.

Schließlich muß ich hier noch von einem neugeschaffenen Ausdrucke Rechenschaft geben, der mir bei Abfassung meines Werks nothwendig geworden ist, weil ich für den Sinn desselben keine entsprechende Benennung in unserer Sprache vorgefunden habe.

Es ist nemlich das Beiwort von Schauspiel-Kunst, womit dasjenige ausgedrückt wird, was sich auf diese bezieht, oder von dieser herrührt, bisher stets mit dramatisch gegeben worden, obwol ganz fälschlich, weil dramatisch nur das besagt, was vom Drama herkömmt. So hat man, wenn von Darstellungen der Schauspieler die Rede gewesen ist, sehr unpassend von dramatischen, oder auch von theatralischen Darstellungen gesprochen, weil dramatisch, wie schon bemerkt, nur von Werken der dramatischen Dichtkunst, theatralisch hingegen, von jeder Art von Darstellung gesagt werden kann, die auf dem Theater vorgeht Welches Beiwort soll man nun aber gebrauchen, wenn von den eigentlichen Darstellungen der Schauspiel-Kunst die Rede ist? Ich habe dafür das Wort, schauspielkünstlerisch, gewählt, und mich dünkt, nicht ganz zwecklos: denn nun können die Darstellungen der Schauspieler von den dramatischen Werken und theatralischen Darstellungen bestimmt und deutlich unterschieden werden. Ich bitte daher meine Leser auf die Bedeutung dieses Ausdrucks aufmerksam zu sein.

Nachdem ich nun alles, was mir zur Darlegung des Plans und des Zwecks dieses Werks nöthig geschienen, ausführlich erörtert zu haben glaube, lade ich meine Leser ein, zum Werke selbst überzugehen und demselben mit Unparteilichkeit und ohne Vorurtheil die möglichste Aufmerksamkeit zu widmen.

Braunschweig, im März 1813.

G. L. P. Sievers.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

Einleitung.

Vorwort

an die Schauspieler.

Indem ich sämmtlichern Ausübern der Schauspiel-Kunst dies Werk übergebe und dabei den Wunsch hege, daß sie dasselbe mit der nemlichen Liebe aufnehmen und studiren mögen, mit welcher ich es geschrieben habe, fühle ich mich gedrungen, hier noch einige Aeusserungen vorauszuschicken, welche nicht sowol die Kunst selbst, als vielmehr die Schauspieler unmittelbar und persönlich betreffen, und von denen ich glaube, daß sie Worte, zur rechten Zeit und am rechten Orte gesprochen, sein werden.

Wenn es unläugbar wahr ist, und wenn selbst der beschränkteste bürgerliche Sinn von dieser Wahrheit überzeugt ist, daß die Schauspiel-Kunst die schwerste aller Künste sei, daß zu deren Ausübung das tiefste Studium, das wahrste, natürlichste Genie, die mannigfaltigsten Talente, die allgemeinste Ausbildung derselben und endlich die grösste Summe von Kenntnissen und Wissenschaften gehören; wenn es die tägliche Erfahrung lehrt, daß, eben

weil die Schauspiel-Kunst vor allen andern Künsten die schrankenloseste und allumfassendste ist, aus diesem Grunde gegen zehn erträgliche Dichter, Mahler und Musiker kaum ein einziger erträglicher Schauspieler gestellt zu werden vermag; wenn es endlich erwiesen ist, daß diese Kunst nicht allein die gesammte geistige Kraft ihrer Ausüber unter allen Künsten am meisten in Anspruch nimt, sondern daß sie auch die physische Existenz derselben zu einer so überspannten Thätigkeit steigert, daß dadurch beide früher, als es die Natur vorgeschrieben hat, aufgezehrt zu werden pflegen; so dürfte die Erscheinung, daß man dennoch den Schauspielern (wir wollen es ohne Hehl gestehen, daß hiervon nur sehr wenige Ausnahmen gemacht werden müssen) eine allgemeine Geringschätzung widerfahren läßt, indem sie trotz ihrer Veredlung des gesammten geistigen Daseins der Menschen, noch fortwährend das Opfer eines empörenden Vorurtheils sind, um so problematischer scheinen, als das Vergnügen, welches die Schauspiel-Kunst nicht selten in einem hohen Maße hervorzubringen pflegt, menschlicherweise zur Liebe und Achtung für die Schauspieler selbst stimmen und bewegen müsste.

Ueber den Grund dieses Vorurtheils, welches nicht allein auf dem einzelnen Schauspieler, sondern sogar auf dem ganzen Stande zu ruhen scheint, sind bisher die ausführlichsten,

moralischen Untersuchungen angestellt und die Entstehung desselben in den Vergehungen wider Herkommen und bürgerliche Sitte, deren sich Schauspieler hier und da schuldig gemacht haben, gesucht werden. Aber (frage ich) giebt es nicht in allen Ständen Uebertretungen des Gebräuchlichen, ja sogar Verstoße gegen Pflicht und Redlichkeit, und warum trägt hier nicht gleichfalls das Einzelne die Schuld auf die Gesammtheit über? Warum gibt es ferner eben so viele, in Recht und Schicklichkeit ausschweifende Mahler, Dichter und Musiker, als Schauspieler, ohne daß deshalb auf dem Stande des Mahlers, Dichters und Musikers eine Schmach ruhe, die im Gegentheile denjenigen unausbleiblich zu treffen pflegt, der sich dem Schauspieler = Stande widmet?

Wenn nun die Ursach der Geringschätzung, welche das Publicum gegen die Schauspieler hegt, aus obigen Gründen unmöglich in der, denselben angeschuldigten Unmoralität ihre Entstehung haben kann; worauf beruht alsdann eine Erscheinung, die um nichts destoweniger Erdichtung ist, je mehr man auch bisher um deren Erklärung sich in Verlegenheit gesehen hat?

Wenn die Schauspiel = Kunst, wie wir bereits oben gesehen haben, nicht allein die seltensten Anlagen, den scharfsinnigsten Verstand, das speculativste Studium, sondern auch die

ausgebreitetsten Kenntnisse und die feinsten, gebildetsten Sitten erfordert; so muß es allerdings die allerungleichste, widerstrebendste und widerlichste Vereinbarung sein, wenn die Talente des großen Haufens der Schauspieler mit jenen Erfordernissen gerade den absolutesten, schneidendsten Gegensatz bilden, indem die Ausüber der ersten und schwersten aller Künste oft nicht allein ganz ohne Wissenschaft, sondern auch ohne jede Ahnung eines künstlerischen Studiums ihrer eigenen Kunst sind. Muß nicht ein Handwerker jahrelang mit Anstrengung sein Handwerk erlernen, ehe er dasselbe auszuüben im Stande ist, und die schwerste aller Künste soll ohne jegliche Vorbereitung, ohne jegliche Idee von ihrem Sinne und Wesen vor den Gebildetsten im Volke ausgeübt und dadurch ihrem Werthe nach unter das leichteste und unbedeutendste Handwerk erniedrigt werden?

Und gerade in diesem absolutesten Widerspruche, welcher sich bei dem größten Haufen der Schauspieler zwischen den Mitteln zu dem vorgesetzten Zwecke zu gelangen, und zwischen diesem Zwecke selbst befindet, und welcher, wenn er nicht durch die tägliche Erfahrung erwiesen würde, ein Unding scheinen dürfte, ist, meines Bedünkens nach, die Geringschätzung begründet, welche das Publicum gegen den Schauspieler-Stand im Allgemeinen zu erkennen gibt, und welche so lange fortdauren dürf-

te, bis die Fähigkeit der Schauspieler mit den Zwecken, welche sie hervorzubringen haben, im möglichsten Einverständnisse sich befinden wird.

Was soll nun aber der Schauspieler thun, welchen Weg soll er einschlagen, um jener Geringschätzung, die ihm sowol, als dem Publicum (doch letzterm gewissermaßen unverschuldet) nicht zur Ehre gereicht, auszuweichen und der Achtung theilhaftig zu werden, welche die Schauspiel-Kunst, unter andern Verhältnissen, vor allen übrigen Künsten im höchsten Grade verdienen dürfte?

Er soll zuförderst (ich wiederhole nochmals, daß hier vom großen Haufen die Rede ist und nicht von einigen wenigen Auserwählten), so lieb ihm sein Selbst, seine Kunst und sein Talent ist, den Wahn ablegen, als mache es schon den Künstler aus, eine Reihe Jahre die Bühne betreten, nothdürftig die Rollen gelernt und diese, vom blinden Ohngefähr geleitet, gespielt zu haben und nebenbei beklatscht worden zu sein. Er soll ferner dem Wahne, als sei ein wenig sogenanntes, natürliches Talent schon hinreichend zum Künstler und zu dessen künstlerischen Hervorbringungen, und ferner der, den Schauspielern fast allgemein eigenen Scheu und Verachtung entsagen, mit welcher sie alles, was auch nur von weitem Theorie heißt, zu betrachten und weit von

sich zu weisen pflegen. Er soll endlich die allererste, unerlässlichste und übrigens gar weiter nicht verdienstliche Schuldigkeit eines Schauspielers begreifen und ausüben lernen, die Schuldigkeit nemlich, seine Rolle zu lernen, und dadurch dem heillosen, verächtlichen Misbrauche Einhalt thun, der nun schon unter dem Trosse gemeiner Comödianten dergestalt Ueberhand genommen hat, daß sie höchstens nur ihre sogenannten Force-Rollen, und auch diese nur oberflächlich auswendig lernen, von allen übrigen aber kaum eine einzige Zeile memoriren, wodurch denn die erste und vorzüglichste Kunst unter das allergemeinste Handwerk erniedrigt wird, so daß sich jeder sinnige Kunst-Freund, der da weiß, was die Schauspiel-Kunst bedeutet, über die strafbare Nachlässigkeit, mit welcher der große Haufen der Schauspieler seine Rollen lernt, nicht stark genug ausdrücken kann. Aber selbst dann, wann (woran jedoch fürs erste noch sehr gezweifelt werden muß) der große Haufen der Schauspieler seine bisherige Denk- und Handlungs-Weise ablegen und denjenigen Weg betreten würde, den ich ihnen so eben angedeutet habe, bliebe dessenohnerachtet noch ein Großes und Wichtiges für sie zu beachten übrig, nemlich (es thut Noth, hier offen und ohne Hehl zu sprechen) die Lebensart, welche der größte Theil der Schauspieler führt, die Vergnügun-

gen, denen er sich hingibt, und die Umgebungen, in welchen er seine müßige Zeit zu verleben pflegt. Denn was kann oft regelloser, als die Lebensart eines Schauspielers, was frivoler, als seine Beschäfftigungen und was gewöhnlicher, als seine Umgebungen sein?

Der Schauspieler, als erster aller Künstler, soll sich selbst und seine Kunst über alles achten lernen, sich losreiffen von dem Hange, der ihn an die Gewöhnlichkeit fesselt, jedem frivolen Betriebe entsagen, und an dem heiligen Feuer seines Künstlerthums sich erwärmen, indem er sich über sich selbst und über seine Lage, wenn diese gleich dann und wann harte Entbehrungen erzeugen sollte, mit Muth, Standhaftigkeit und Seelen-Größe zu erheben und sich somit der würdigsten der Künste, zu welcher ihn sein Schicksal berufen hat, immer würdiger zu machen suchen muß. Er soll ferner, den großen und den kleinen Pöbel meidend, nur die Edelsten der Nation, die als solche auch seine Kunst schätzen werden, für sich und für seinen Künstler-Sinn zu gewinnen suchen, indem er sie zur Schätzung seiner selbst und seines künstlerischen Strebens zwingen muß, worauf dann diese ihm mit Liebe entgegen kommen und die unglückliche Scheidewand, die jetzt noch zwischen dem Schauspieler und den Gebildeten im Volke vorhanden ist, über den Haufen werfen werden.

Aber so sehr er sich auch den Würdigsten zu nähern und sowol als Schauspieler, wie Mensch, den Beifall dieser zu erringen streben soll, so wenig muß er sich mit den Halb=Kennern, mit jenen affectirten Kunst=Schwätzern, die im beschränkten Sinne kein Gutes, kein Verdienstliches in der Kunst anerkennen wollen, was nicht von einem der Helden des Tages geleistet wird, gemein machen. Denn diese Halb=Kenner sind es gerade, die in ihrem herabwürdigenden, einseitigen Sinne, den alles anekelt, was nicht einen berühmten Namen trägt, sei es auch oft noch so wenigen Ruhmes werth, der Kunst den größten Schaden zufügen, indem sie in den Hervorbringungen des Künstlers weder den Künstler selbst, noch seine Hervorbringungen, sondern einzig und allein den berühmten oder berüchtigten Namen suchen und auf diesen schwören wollen, wobei es dann nicht fehlen kann, daß sie sehr oft Marktschreierei für Verdienst und Verdienst für unberühmtes, nichts bezweckendes Bestreben halten müssen.

Der Schauspieler überhaupt, so wie jeder Künstler, soll im stolzen, hohen Gemüthe seinen Werth und sein Verdienst fühlen, fühlen, daß er das Höchste, Beste und Würdigste, was den sichtbaren Menschen mit dem unsichtbaren Geiste verbindet, ausübt, dem geistlosen Welt=Menschen, dessen Unverstand sich noch

dann und wann über den verdienstvollen Künstler erheben will, mit der gebührenden Geringschätzung begegnen und ihn die ganze Nichtigkeit seiner unbedeutenden Existenz empfinden lassen.

Je mehr bisher überhaupt das große Publicum aus oben dargethanen Gründen berechtigt gewesen zu sein scheint, dem Schauspieler nur eine sehr gemessene Achtung zu erweisen; je mehr die Besseren im Volke zwar von der Schauspiel-Kunst selbst einen sehr hohen Begriff gehabt, dagegen aber in die Verdienste des größten Theils ihrer Ausüber ein sehr geringes Vertrauen haben setzen können; desto mehr lasse es sich der Schauspieler von jetzt an angelegen sein, die nachtheilige Meinung, die nun einmal über ihn und seine Hervorbringungen im großen Publicum tiefe Wurzel gefasst hat, durch eifriges, redliches Studium seiner Kunst, durch Erwerbung der, ihm nöthigen Kenntnisse und Wissenschaften und durch Achtung seiner selbst und seiner Kunst mit der That zu widerlegen und somit eine Kunst mit dem Publicum auszusöhnen, die, als erste aller Künste, um so mehr auf die Liebe und Achtung desselben Anspruch machen kann, als ihr die Macht ertheilt worden ist, am unmittelbarsten auf Veredlung und Erhebung der Menschen zu wirken.

Es könnte zwar derjenige Schauspieler,

dem kein Inneres für seine Kunst geworden ist und der dieselbe also nur durch äußere Maß-Regeln begründet sehen möchte, den Verfall derselben wol in zufälligen Dingen suchen wollen, wie, zum Beispiel, in der Gleichgültigkeit der Fürsten gegen das Schauspiel, welches doch (meint der Schauspieler und ein großer Theil des Publicums mit ihm) Sache der Regierung, Sache des Volks sein müsste. Allein, abgesehen davon, daß jede Kunst, insofern sie ein nothwendiges, niemals zufälliges Erzeugniß der ewig fortschreitenden Volks-Cultur ist, sich nur durch sich selbst bildet und also unmittelbar weder gehemmt, noch befördert werden kann; so lehrt es auch die tägliche Erfahrung, daß die Schauspiel-Kunst durch fremdartige Einwirkungen nur gestört und nicht gefördert werden könne, weil Staats-Männer, oder ähnliche Vorsteher, als solche, unmöglich im Stande sein dürften, die freieste aller Künste gehörig zum Ziele zu leiten.

Auch wäre ich geneigt, ganz gegen Lessings Meinung zu behaupten, daß die Kunst gerade nach Brot gehen, ob ich gleich nicht damit sagen möchte, daß man sie desselben auch entbehren lassen müsse. Denn es scheint, als ob grade der große, wahrhaft geniale Künstler, dem es nicht selten an Laune zur Arbeit gebricht, einer Anreitzung von aussen her zur Thätigkeit benöthigt sei. Auch haben wir ja täglich das

Beispiel vor Augen, daß gerade auf stehenden Bühnen eine so strafbare Nachlässigkeit, ein so entschiedener Mangel an Leben, Feuer und jeder Harmonie im Spiele, mit einem Worte, eine so unkünstlerische Gleichgültigkeit herrschen, daß darüber schon von mehr als einer Seite her die allerbittersten Klagen erhoben worden sind; dahingegen denjenigen Schauspieler, der sich selbst erhalten und unmittelbar seinen Erwerb selbst verdienen muß, schon die Nothwendigkeit zu größerem Fleiße und zu regerer Thätigkeit anspornen dürfte. Also Hof-Theater sind nicht unmittelbar nothwendig zum Emporkommen der Schauspielkunst; aber wol sollten die Schauspieler vom Publicum thätiger unterstützt werden, als es bisher an manchem Orte der Fall gewesen zu sein scheint.

Ob ich nun gleich die Einmischung der Fürsten in die Schauspiel-Kunst nicht geradezu für durchaus unumgänglich nothwendig erkläre; so könnte sich jedoch jede Regierung ein bleibendes, hohes Verdienst um die Schauspiel-Kunst erwerben, wenn sie nicht allein jedes Subject, welches sich derselben zu widmen gedächte, sondern auch ganz insbesondere jeden sogenannten Director, der allerstrengsten, wissenschaftlichen und künstlerischen Prüfung unterwerfen und beiden nur unter der Bedingung, Schauspieler zu werden und einer Schauspieler-Gesellschaft vorzustehen, gestatten

wollten, wenn sie jene Prüfung bestanden und somit ihren gegenseitigen Beruf zu der Schauspiel-Kunst hinlänglich beurkundet hätten. Auf diese Art würden wir freilich weniger Schauspieler haben; aber die Kunst selbst (wer dürfte daran zweiflen) müsste bei einer solchen Maß-Regel ganz unausbleiblich gewinnen.

Besonders streng sollten die Regierungen in Ertheilung der Permissionen an Subjecte sein, die oft ganz ohne alle Ahnung der Kunst, der sie vorstehen wollen, geleitet von den nichtigsten, gemeinsten Grundsätzen, Sclaven der empörendsten Leidenschaften und den Maximen des Pöbels, dem sie entsprossen sind, anhängend, nur dazu dienen, durch ihr verworfenes Beginnen den Schauspieler-Stand immer mehr zu erniedrigen und in den Augen des großen Publicums noch immer verächtlicher zu machen.

Wohl stände es übrigens in der Gewalt der Fürsten, auf einem unmittelbarern und weit sicherern Wege, als es durch stehende Hof-Theater geschehen dürfte, zur eigentlichen Bildung der Schauspieler, und folglich auch zur Vervollkommnung der Schauspiel-Kunst dadurch ausserordentlich beizutragen, daß sie, wie auch schon hin und wieder geschehen ist, Schauspieler-Schulen errichteten. Wenn nun aber zum Unterrichte der angehenden Schauspieler auch Lehrer gehören dürften, die nicht blos gelegentlich und nebenbei über die Schau-

spiel = Kunst etwas bemerkt, oder auch eine Theater = Notiz für dies oder jenes öffentliche Blatt geschrieben, sondern die im Gegentheile ihre Lebens = Zeit mit dem eigentlichen Studium jener Kunst, ich möchte sagen, fast ausschliesslich zugebracht hätten; so entsteht, wie billig, die Frage, woher man zu einer Zeit, wo von zwanzig braven Philosophen und Aesthetikern kaum ein einziger einen wahren, erschöpfenden Begriff vom eigentlichen Wesen der Schauspiel-Kunst hat, taugliche Lehrer für jene Schauspieler = Schulen zu nehmen habe? Da demnach diese Lehrer erst selbst gebildet werden müssten und hierauf denn doch wol, wenn ihre Bildung als vollendet angesehen werden sollte, einige Jahrzehente hingehen dürften; so ergiebt sich daraus schon von selbst, daß die jetzige Generation wol nur wenige und geringe Früchte von jenen Schauspieler = Schulen geniessen möchte. Auch müsste die Lehr = Methode in diesen Schulen ganz anders beschaffen sein, als es diejenige ist, nach welcher man von Declamation und Mimik, als von einem Ersten, den Anfang macht, und somit hierbei, wie bei so vielen andern Dingen, gerade vom Ende beginnt. Denn Declamation und Mimik sind kein Erstes, kein Ursprüngliches, sondern erst Folge von einem ästhetisch = philosophisch und logisch gebildeten Geiste. Man fange also mit einer, nicht etwa blos speculativen, sondern

vielmehr realen und praktischen Kunst-Philosophie an, und mache zugleich den Schüler für Poesie empfänglich; so werden sich in dem wahrhaften Talente (und mittelmäßige, oder wol gar beschränkte Subjecte müssen in keinem Falle weder beachtet, noch überhaupt aufgenommen werden) Declamation und Mimik ohne weiteres Zuthun schon von selbst entwikkeln. Ausführlicher habe ich diesen Gegenstand in dem Kapitel über Schauspieler-Schulen abgehandelt.

Indem ich nun diese Einleitung schliesse, bemerke ich nur noch, daß, wenn meine wohlgemeinten Andeutungen, so wie das folgende Werk selbst, auch nur einem einzigen Schauspieler jenen lebendigen Enthousiasmus, ohne welchen man es in keiner Kunst, am wenigsten aber in der Schauspiel-Kunst, über die Mittelmäßigkeit bringen kann, mittheilen sollten, ich mich für den Eifer, der mich dies Werk hat schreiben heißen, hinlänglich belohnt fühlen würde.

Erstes Buch.

Kunst = philosophische Hülfs = Wissenschaften, welche innezuhaben, dem Schauspieler nothwendig sind.

Kunst = Philosophie (Aesthetik) nennen wir diejenige Wissenschaft, welche sich mit der Aufgabe beschäfftigt, das Wesen der Kunst zu ergründen, einen einzigen, höchsten Grundsatz in derselben aufzufinden und für ihren praktischen Theil gewisse Regeln vestzustellen. Letztere bringen dasjenige hervor, was die Theorie einer Kunst genannt wird; diese bezieht sich aber, wie gesagt, nur allein auf den praktischen Theil der Kunst: denn das Innere derselben muß, in so fern nemlich alle Kunst gänzlich frei ist, sich auch in gänzlicher Freiheit entwickeln, und sich aus sich selbst, und nicht nach gegebenen Regeln, gestalten.

Die Kunst = Philosophie beschäfftigt sich also mit der Kunst im Allgemeinen: hier aber kann nur von der Kunst der Poesie und von der Schauspiel = Kunst die Rede sein.

Die Poesie betrachten wir theils im Allgemeinen, theils in ihren einzelnen Gattungen. Zu letztern gehören für unsern Zweck: Das

Drama, oder die Tragödie und Comödie und das Epos, worunter man auch den Roman begreifen kann.

Was die Schauspiel-Kunst anbetrifft, so wird diese hier im ersten Buche blos an sich abgehandelt, mit Ausschluß aller Andeutungen, welche sich auf die praktische Ausübung derselben beziehen möchten. Zu ihr gehört noch, als eine Abart, die Pantomime, welche hier ebenfalls nur an sich selbst, und ohne weitere Anweisung zu ihrer Ausübung, erörtert werden wird.

Erstes Kapitel.

Von der Poesie im Allgemeinen und deren verschiedenen Gattungen.

Der Ausdruck, Poesie, wird in doppeltem Verstande gebraucht: einmal versteht man darunter die Kunst der Poesie, oder die ausgebildete Fähigkeit, poetische Werke hervorbringen zu können, zweitens aber auch diese poetischen Werke selbst. Kürzer könnte man dieses auch auf folgende Art sagen: der Ausdruck, Poesie, fasst ein Hervorbringendes (Producent) und ein Hervorgebrachtes (Product) in sich, oder es ist ein Begriff und eine Sache zugleich darin enthalten. Die letzteren, nemlich die poetischen Werke, übergehen wir hier, und handeln nur von der Fähigkeit, solche Werke hervorzubringen.

Als Fähigkeit, poetische Werke hervorzubringen, gebraucht man das Wort, Poesie, in einem weiten Verstande. Wenn wir nemlich das Streben des menschlichen Geistes in seiner innersten Tiefe erforschen; so finden wir, daß sich dasselbe nach einer doppelten, absolut entgegen-

setzten Richtung wendet: einmal sehnt sich das Gemüth nach dem Höchsten, nach dem Besten, nach dem Unsichtbaren, mit einem Worte, nach Gott, und dies ist Poesie; oder der Geist verweilt hier auf der Welt unter seines Gleichen, unter seinen Umgebungen, indem er dem wirklich Vorhandenen die zweckmäßigste, heilsamste Form zu geben strebt, und dies ist Moral. Jenes Streben nach dem Höchsten, welches zur Poesie wird, wenn es das Allgemeine umfasst, könnte darum auch mit vollem Rechte Religion genannt werden, sobald Gott der Gegenstand dieses Strebens ist. In der That sind auch beide Begriffe, Religion und Poesie, schon häufig für Eins und Ebendasselbe genommen worden; dahingegen Religion und Moral, obgleich die Theologie mit Recht beide zu vereinigen strebt, in obigem Sinne genommen, gänzlich von einander verschieden sind.

Der Keim zur Poesie liegt eigentlich mehr oder weniger in jedem Menschen vorhanden: denn ohne denselben wäre nicht einmal ein bloßer Handwerker zu denken. Der Schuh zum Beispiel, den der Schuhmacher verfertigt, ist freilich kein Gegenstand der poetischen Kunst; aber der Trieb, den jener in sich verspürt, diesem Schuhe die möglichst schönste Form zu geben, ist in seinem ersten Elemente durchaus Eins und Dasselbe mit demjenigen Triebe, der Shakespearen und Mozarten zur Schöpfung

ihrer Meister = Werke begeistert hat. Hier= aus geht nun also schon von selbst die Erklärung des Worts, Poesie, hervor. Poesie, in ih= rem ersten, ursprünglichsten Keime, ist nemlich der Trieb zu verschönern und zwar, da in die= ser unvollkommenen Welt das Vollkommene noch nicht vorhanden ist, nach einem Ideale, welches freilich in uns vorhanden ist, von wel= chem wir uns aber keine Rechenschaft geben können, weshalb bis jetzt auch noch keine ge= nügende Erklärung vom Schönen im Allgemei= nen hat gegeben werden können.

An sich selbst genommen, heisst also, wie eben gesagt, Poesie derjenige Trieb im Men= schen, vermöge welches er das Vorhandene (das Geistige sowol, wie das Natürliche) zu versch= nern strebt, weswegen man auch in der neuern Zeit den Ausdruck, poetisches Leben, gewagt hat, wenn von einem Charakter die Rede ge= wesen ist, dessen Norm sich nicht auf den Kreis des bürgerlichen Herkommens beschränkt, son= dern welcher vielmehr nach einem höhern Ideale strebt und dieses zur Grundlage seiner Hand= lungen macht.

Im beschränktern, bestimmtern Sinne nimt man das Wort, Poesie, für solche schriftliche oder gedruckte Geistes = Werke, die, mit Aus= schluß jedes Wissenschaftlichen, nur das Rein= Menschliche im Menschen, das heisst, die Lei= denschaften desselben mit ihrem Handeln und

Wirken, darstellen. Solche Werke gehören selbst dann der Poesie an, wenn sie auch in ungebundener Rede, oder Prosa (welche der Darstellung in Versen entgegengesetzt ist), geschrieben sind; ob man gleich die Werke in gebundener Rede (in Versen) vorzugsweise Poesie zu nennen pflegt.

So wenig nun auch Poesie, als Streben nach dem Unendlichen, mit dem Endlichen, mit dem Gegebenen, mit dem Realen (wozu die Wissenschaften gehören) zu thun hat; so giebt es doch unter den Alten sowol, wie unter den Neuern, eine Dichtungsart, welche irgend eine Wissenschaft abzuhandeln sich zum Vorwurfe macht, und diese nennt man Lehr- oder dydaktisches Gedicht. Diese Gattung von Gedichten ist aber nur aus einem Misbrauche der poetischen Form (die hier blos als solche, ohne den poetischen Gehalt erscheint) entstanden und besonders in der neuern, oder der romantischen Poesie gar nicht zu gestatten, wie dies aus obiger kurzen Erklärung schon sattsam erhellen wird.

In Betreff der äussern Form und des innern Gehalts giebt es, ausser dem bereits erwähnten Lehr- oder dydaktischen Gedichte, noch mehrere Gattungen, deren vornehmste folgende sind: Das Drama (Theater-Stück), das Epos (Helden-Gedicht), das lyrische Gedicht (welches ein ernstes Gefühl, eine ernste Leiden-

schaft zum Gegenstande hat und meistens gesungen wird) und die Elegie (deren Charakter gewöhnlich eine Klage über ein Entbehrtes oder Verlohrenes zu enthalten pflegt).

Da die Definitionen dieser Dichtungs-Arten hier nicht wol erschöpfender gegeben werden können; so wird in der Folge dieses Werks über Drama und Epos genügender gehandelt werden.

Abgesehen nun von Form und Inhalt, zerfällt die Poesie, wenn wir ihrer innersten Natur und ihrem ersten und tiefsten Grundsatze nachspüren, in zwei, absolut von einander unterschiedene Haupt-Gattungen, nemlich in die reine Poesie der Griechen, und in die romantische der Neuern, wozu noch, als eine ganz eigene Abart, die witzige der Franzosen gerechnet werden muß.

Der Unterschied zwischen der reinen Poesie der Griechen und der romantischen der Neuern, welcher zwar bisher sehr wol begriffen, aber durchaus nicht genug in seinen Folgen gewürdigt worden ist, soll hier deutlicher und erschöpfender erörtert werden, als es bisher fast in allen Lehr-Büchern der Aesthetik geschehen sein dürfte.

Wenn im Süden der Erde, durch die Nähe der belebenden, schöpferischen Sonne, der Keim alles Physischen und Geistigen verborgen zu liegen scheint; so hat auch, diesem Gesetze zu Folge, jede physische und geistige Bildung dort

ihren Ursprung genommen und sich, nach vorhergegangenen Länder-Umwälzungen, von da allmälig nach dem Norden verbreitet. Nach welchen Gesetzen nun diese Bildung sich vorzugsweise bei den Griechen vervollkommnen musste, würde unzweckmäßig sein, hier weiter zu erörtern. Genug, die Erfahrung zeigt uns, daß dieses Volk in der alten Welt die höchste Geistes-Cultur besessen habe. Diese Cultur der Griechen war die Folge eines höchsten, reinsten, unmittelbarsten Ideals, welches in ihnen wohnte, dessen sie sich vollkommen bewusst waren und welches der Schöpfer ihrer Poesieen war. Sie dichteten, mit einem Worte, aus unmittelbarer Eingebung dieses Ideals, das sie kannten, das nicht erst von ihnen geahnet zu werden brauchte, sondern welches vielmehr sichtbar in ihrer Nähe vorhanden gewesen, und mit dem sie nicht allein geistig, sondern sogar durch Verwandtschaft befreundet gewesen waren. Welches war nun dieses Ideal? Ihre Götter.

Die Griechen kannten ihre Götter; sie glaubten nicht allein, sondern sie wusften sogar (im Sinne der Griechen gesprochen), daß diese unter ihnen gewohnt, mit ihnen in gesellschaftlicher Eintracht gelebt, ja sogar in blutsverwandschaftlichen Verbindungen mit ihnen gestanden hatten; und endlich war, dem zu Folge, ihre Idee von den Göttern kein abstracter

Begriff, sondern sie kannten dieselben vielmehr als im Raume wirklich existirende Wesen, als Wesen, welche eine vervollkommnete, gesteigerte Menschheit in sich führten und welche daher, als absolute Gegenstände für den Verstand, mit dem eigentlichen Glauben gar keine Gemeinschaft hatten. Die Poesie der Griechen war also unmittelbarer Erguß des wirklichen Genusses, reine, kräftige Freude über den Besitz des Vorhandenen, des Bekannten.

Diese Geistes = Bildung der Griechen im Allgemeinen nun ist die rein poetische genannt worden, und ihre Poesie heisst daher die reine, oder die poetische, ein Ausdruck, der in der letzten Zeit verspottet worden ist, der aber, als sehr zweckmäßige Bezeichnung dieses Begriffs, immerhin beibehalten zu werden verdient.

Wenn demnach, obigen Andeutungen zu Folge, die Poesie der Griechen als ein unmittelbarer Erguß des wirklichen Besitzes der Gottheit (die sie, wie schon gesagt, als wirklich in Zeit und Raume existirende Wesen erkannten und verehrten) zu betrachten ist; so musste diese Poesie auch natürlich einen ganz andern Charakter haben, als die Poesie der Neuern.

Die Bildung der Griechen, so wie aller Völker, war also ein nothwendiges, unmittelbares Erzeugniß ihrer Religion, und muß einzig und allein als solche betrachtet werden;

weil die Griechen, wie schon oben dargethan worden ist, ihre Götter als im physischen Raume wirklich existirende Wesen kannten, deren Dasein sie mit dem Verstande zu begreifen vermogten. Daher war ihre Poesie Erguß der Freude über den wirklichen Besitz der Gottheit, die sie kannten und nicht erst zu ahnen brauchten, also Erzeugniß eines überströmenden, geniessenden Gefühls, entblößt von jeder Beimischung einer strebenden, ringenden Sehnsucht.

Die Religion der Griechen bildete also mit der christlichen Religion der Neuern den absoluteſten Gegensatz, und zwar aus folgenden Gründen. Wenn die Religion der Griechen dankbare, freudige Verehrung der von ihnen mit dem Verstande begriffenen, in Zeit und Raume vorhandenen Götter war; so beruht die Religion der Christen auf einem bloßen Glauben an Gott, auf einer bloßen Sehnsucht nach dem höchsten Wesen, einer Sehnsucht, die da gerade schwermüthige Gefühle äussern muß, wo die Griechische Religion freudiges Entzücken darthut. Und hierin liegt nicht allein der Unterschied der Griechischen und christlichen Religion, sondern auch der unterscheidende Charakter der alten und neuen Poesie. Jene ist Erguß der Freude am Besitze; diese, Sehnsucht nach diesem Besitze; jene demnach handelnd; diese leidend. Aus demselben Grunde ist auch

in der Griechischen Poesie dasjenige nicht vorhanden, was wir Neuern Phantasie zu nennen pflegen. Denn diese ist nichts weiter, als die Kraft in uns, Gebilde nach einem von uns geahneten, aber nicht gekannten, nicht bewussten Ideale zu schaffen. Da nun die Griechen kein solches Ideal zu ahnen brauchten, sondern es vielmehr schon wirklich besaßen; so mussten sie natürlich des Strebens, nach einem unbewussten Ideale Schöpfungen zu machen, gänzlich entbehren. Die Griechen hatten also, wie lehrwidrig dies auch den meisten Deutschen Critikern scheinen möchte, durchaus dasjenige nicht, was wir Neuern Phantasie nennen.

Und diese Phantasie ist eben der charakteristische Unterschied der Griechischen und der neuern Poesie. Denn sie besteht in einer nie befriedigten, stets ahnenden Sehnsucht nach einem unbekannten, unbewussten Ideale, welche Sehnsucht, wenn sie sich poetisch äussert, dasjenige hervorbringt, was wir romantische Poesie zu nennen pflegen.

Dies wäre also die reine Poesie der Griechen und die romantische der Neuern.

Nun bleibt mir also noch übrig, von der Poesie der Franzosen, als von einer gänzlich verschiedenen Art zu reden, der ich deshalb auch den Namen der witzigen Poesie gegeben habe.

Daß die Poesie der Deutschen und Italiäner sich von der der Franzosen ganz absolut un-

terscheidet, ist schon von jeher eingesehen und vielfältig bemerkt worden. Worin aber dieser Unterschied besteht und nach welchen Grundsätzen sich die Poesie der Franzosen gerade so und nicht anders hat bilden müssen, darüber ist bisher auch nicht das Allergeringste genügend dargethan worden. Ich will es demnach versuchen, den Charakter der Französischen Poesie, so wie den Weg, auf welchem derselbe sich so und nicht anders hat gestalten müssen, dem Zwecke dieses Werks gemäß, nur im Allgemeinen und mit Vermeidung jeder ausführlichern Untersuchung anzugeben und zu zeigen, aus welchen Gründen die Franzosen zu einer gesellschaftlichen und künstlerischen Cultur haben gelangen müssen, die mit Verwundrung bemerkt, aber nie mit Klarheit erörtert worden ist.

Wenn die Poesie, so wie überhaupt jedes künstlerische Streben, wie gar nicht mehr bewiesen zu werden bedarf, nur der äussere Abdruck eines innern, völlig freien Gemüths ist, das in seinem Streben nach dem Höchsten keine irdische Beengung anerkennen darf, noch mag; so geht daraus hervor, daß nur die republicanische, oder eine dieser ähnliche Verfassung (das heisst, eine solche, wo stetes Streben nach Freiheit herrscht) der eigentlichen poetischen Bildung eines Volks zuträglich sein könne, und daß, wo ein solches, rastloses Kämpfen nach Freiheit fehlt, der Geist in eine

Unthätigkeit und Schlaffheit verfallen müsse, die gerade im entgegengesetzten Verhältnisse zu der Regsamkeit steht, welche ein Volk zur poetischen Cultur bildet. Diese Wahrheit wird von der alten und neuen Geschichte bestätigt und bedarf, da die Beweise sich jedem Forscher von selbst aufdringen, keiner fernern Darlegung. Waren die Griechen nicht das freieste Volk der alten Welt, und wem dürften die Kämpfe für Freiheit, Eigenthum und Vaterland der Italiäner, Spanier, Deutschen, Engländer und theilweise auch der nordischen Europäischen Völker im Mittel-Alter, der Wiege der neuern poetischen Bildung, unbekannt sein?

In Frankreich allein, wo schon seit dem vierten Jahrhunderte die Monarchie begründet war, hat kein Streben nach Freiheit und keine Begeisterung für Vaterland Statt finden können und der Geist der Franzosen, dessen Flamme schon seit jener Zeit in dem monarchischen Systeme befangen war und welcher, dem zu Folge, nach keinem Höchsten zu streben vermogte, hat nur in einzelnen Funken, die der unterdrückenden Gewalt entsprüht sind, wirken können, welche Funken sich dann auf das gesellschaftliche Leben geworfen, dies als das Höchste anerkannt und die Form desselben, bei welcher der Buchstabe gleichsam zum Geiste umgeschaffen wurde, zur möglichsten Vollkommenheit ausgebildet haben. Diese Kraft nun

in den Franzosen, nur das Einzelne zu beachten, das Totale aber durchaus nicht anzuerkennen, hat sie zum witzigsten und gebildetsten Volke der neuern Zeit gemacht. So, dünkt mich, habe ich die auffallende Erscheinung der ganz eignen und sich vor allen andern Völkern auszeichnenden Französischen Nazional-Bildung zur Genüge erklärt, und es darf fortan keine Rede weiter davon sein, die Kunst- und gesellschaftliche Cultur der Franzosen für zufällig zu halten, sondern wir werden gezwungen sein, in derselben eine absolute Nothwendigkeit zu erkennen, welcher der sich bildende Geist der Nazion nach den oben angedeuteten Grundsätzen sich zu fügen gezwungen war.

Zweites Kapitel.

Vom Drama.

Unter Drama verstehen wir im Allgemeinen ein poetisches Kunst = Werk, dessen Handlung in ein fortlaufendes Gespräch abgefasst und nach einer gewissen, durch den Gebrauch bestimmten Regel in Auftritte und Aufzüge abgetheilt ist. Daß diese Erklärung nicht erschöpfend, sondern vielmehr mechanisch und oberflächlich scheinen dürfte, fällt in die Augen, obgleich man sich Jahrhunderte mit derselben begnügt und nichts Unzureichendes darin gefunden hat. Und in der That sollte man geneigt sein, zu glauben, daß die Erklärung, vermöge welcher dasjenige ein Drama genannt werde, was in Gespräche, Auftritte und Aufzüge abgetheilt sei, volle Gnüge leisten müsse. Denn eine Handlung, deren Natur so beschaffen ist, daß sie durch bloße Gespräche dargestellt werden kann, muß schon vorzugsweise eine gewisse Einheit, einen gewissen Zusammenhang haben, ohne welche sie nicht füglich durch Gespräche versinnlicht werden könnte. Diese Einheit und dieser Zusammenhang sind es nun gerade,

welche, wenn auch nur die äußern Bedingungen eines Dramas ausmachen.

Eine tiefer eindringende Erklärung dürfte etwa aus folgenden Andeutungen zu schöpfen sein.

Eine dramatische Handlung muß Interesse haben, das heisst, wir müssen an derselben denjenigen Antheil nehmen, den uns dergleichen Vorfälle, wenn sie sich wirklich ereigneten, etwa abnöthigen würden. Nun wissen wir aber aus der Erfahrung, daß glückliche Ereignisse zwar erfreulich, aber nichts destoweniger von der Art sind, daß sie unsere Aufmerksamkeit nicht lange zu fesseln vermögen. Denn, wenn das Glück einmal da ist; so ist es ein für allemal da und jede Verwicklung hat ein Ende. Die Theilnahme ist alsdann befriedigt und muß natürlich sogleich wieder erkalten. Das Glück ist also an und für sich selbst durchaus nicht im Stande, Theilnahme zu erregen; sondern es dürfte im Gegentheile alle Theilnahme sogar unmöglich machen. Nehmen wir, zum Beispiele, den Fall an, einer unserer Freunde habe das große Loos gewonnen, ein anderer hingegen sei, bei jedem Tritte und Schritte auf Unheil stoßend, von Verfolgungen aller Art umgeben und müsse am Ende nothwendiger Weise ein Opfer derselben werden; so ist es freilich ganz natürlich, daß wir an dem Glücke des ersten Freundes Antheil

nehmen, aber nur so lange, als uns dieses Glück etwas Neues ist; dahingegen uns das Unglück des zweiten bis an seinen Tod interes= sant bleiben wird.

Also nicht das Glück, sondern vielmehr das Unglück, ist das eigentliche Gebiet, der wahre Vorwurf des Dramas. Aber, ein Un= glück, das sich am Ende in Glück auflöste, würde, den oben aufgestellten Grundsätzen zu Folge, kein vollkommenes, sondern nur ein theilbares Interesse gewähren, eben darum, weil es auch schon im allgemeinen Leben die Theilnahme weit lebhafter erregt, wenn der Unglückliche in seinem Unglücke untergeht, als wenn er am Ende noch glücklich wird.

Eine dramatische Handlung muß also nicht nur ein Streben nach einem Zwecke, sondern auch ein absolutes Verfehlen desselben darthun, und nur dasjenige Drama ist wahrhaft interes= sant, welches auf einem solchen Streben nach einem Zwecke und auf dem Mislingen dieses Entzwecks begründet ist. Wenn nun, wie ich mir schmeichle, diese Erklärung innere, voll= kommene Haltung hat; so muß sie auch sowol auf das Trauerspiel, wie auf das Lustspiel anzuwenden sein. Das sie dies wirklich ist, werden wir sogleich sehen.

Eine dramatische Handlung muß aber Ein= heit haben, das heisst, sie muß unmittelbar durch sich selbst wirken, von sich einzig und

allein ausgehen und auf sich selbst stets wieder zurückkommen. In jedem Drama, wenn es ein eigentliches, wahres Drama sein soll, darf ferner nur eine einzige Handlung herrschen, und zwar aus dem Grunde, weil der Mensch, um den höchsten möglichsten Grad von Interesse zu empfinden, nur von einem einzigen Gegenstande erregt werden muß, und weil sein Interesse sich natürlich in dem Grade vermindert, als er dasselbe zu theilen gezwungen sein dürfte.

Die dramatische Handlung muß ferner durch eine vollkommen in sich vollendete Leidenschaft hervorgebracht, diese Leidenschaft sich in einem gewaltigen Streben nach einem äussern Zwecke offenbaren und dann in Verfolgung dieses Zweckes ihren endlichen Untergang finden. Dies allein nur kann, wie schon oben gesagt, ein auf das Aeusserste gesteigertes Interesse hervorbringen, welches doch bei jedem Kunst-Werke, ganz insbesondere aber bei einem Drama, ein unerlässliches Erforderniß ist. Denn ohne dem Drama das möglichst vollkommenste Interesse mitzutheilen, würde es ein völlig unstatthaftes Beginnen sein, mit demselben irgend eine Wirkung bezwecken zu wollen, weil das Drama, in so fern es nemlich, seinem innern Wesen nach, ganz vollkommen in das Leben überspielt, eines nicht theilbaren, sondern ganz und gar zusammenhängenden Interesses bedarf.

Aber um dieses Interesse in einem möglichst hohen Grade hervorzubringen, muß die Handlung des Dramas die absoluteste, innerste Nothwendigkeit offenbaren, das heisst, es muß deutlich werden, daß gerade dasjenige, was geschieht, einzig und allein geschehen musste und daß unter den vorwaltenden Umständen auch durchaus nichts anders geschehen durfte. Mit einem Worte: die folgende Begebenheit muß schon als Wirkung ganz unbezweifeltermaßen in der vorhergehenden, als Ursach, begründet sein.

Gerade dieses Erforderniß der strengsten Einheit und des innern nothwendigen Zusammenhanges unterscheidet das Drama von dem Epos (Heldengedicht) ganz absolut, obgleich auch, wie bereits schon oben angedeutet worden ist, der Dialog als ein nicht unwesentliches Merkmal des Dramas zu betrachten sein dürfte. Denn abgerechnet, daß der Inhalt desselben schon seiner äussern und innern Bestimmung nach so gestaltet sein muß, daß es in Gespräche abgefasst werden kann; so ist es nothwendig, daß dasjenige, was besprochen sein (das heisst, wo eine Handlung in gegenseitige, mündliche Aeusserungen übergehen) will, von demjenigen, was nicht besprochen, sondern nur gleichsam von einem Dritten, als Augenzeugen, erzählt werden soll, gänzlich verschieden sein muß.

Das Drama hat also eine zwar fortschreitende, aber vorhin schon begränzte, und von seinen Gränzen stets auf den vorigen Punct zurückkehrende Handlung, in welcher nur ein einziger Character, nur eine einzige Leidenschaft vorherrschend und dieser alle andere Personen gänzlich untergeordnet sein müssen. Es stellt das Leben selbst gleichsam in seiner innersten Behausung vor; dahingegen das Epos nur als der allgemeine Bericht eines solchen Lebens von einem Dritten angesehen werden muß.

Drittes Kapitel.

Von der Tragödie (Trauerspiel).

Es hat in der neuern Kunst-Philosophie eine Zeit gegeben (und diese Zeit ist noch nicht gar zu lange verflossen), wo man jedem Kunstwerke, also auch dem Drama, keinen andern Entzweck zugestehen wollte, als denjenigen, das Gemüth bewusstlos zu erfreuen. Diese beschränkte Ansicht, so wie mehrere verfehlte Grundsätze der sogenannten neuern Schule, haben jedoch einer vernünftigern Meinung Raum

gelassen und man ist, glaube ich, jetzt im Allgemeinen davon überzeugt, daß jedes Kunstwerk, neben seiner Eigenschaft, das Gemüth zu ergötzen, auch einen mittelbaren sittlichen Entzweck haben müsse, obgleich dieser nicht durch eine unmittelbar dargethane bürgerliche Moral erreicht werden soll.

Ueber den Zweck der Griechischen Tragödie, welche die unsrige ganz absolut erzeugt hat, sind von Griechischen und neuern Critikern ganz verschiedene Meinungen geäussert worden. Aristoteles, ein Griechischer Philosoph, welcher etwa viertehalbhundert Jahre vor Christi Geburt lebte, sagt, die Tragödie solle, indem sie Furcht und Mitleiden errege, die Leidenschaften reinigen. Das Unzureichende und Unbestimmte in dieser Forderung hat zu vielen Untersuchungen, so wie in der ganz neuern Zeit zu manchem Spotte Anlaß gegeben, so, daß man (und mich dünkt, mit Recht) nur noch da auf diesen Aristotelischen Ausspruch Rücksicht nimt, wo es leichter wird, einer alten und somit ehrwürdigen Meinung gläubig nachzusprechen, als eine neue Ansicht aufzufinden und zu begründen.

Eine gnügendere Ansicht dürfte etwa auf folgende Weise zu einem gnügendern Resultate führen.

Wenn es eine unumstößliche Wahrheit ist, daß die Griechischen Republiken einzig wahre

Republiken im ächten Sinne des Worts waren, und daß der Begriff der Freiheit den Griechen bis zu ihrer Unterjochung das Höchste alles Dessen war, was sie fassen und empfinden konnten; so führt uns dies schon auf die einzig wahre Spur dessen, was die Griechische Tragödie sein, bedeuten und wirken sollte.

Die wahrste, ächteste, republicanische Freiheit war also den Griechen ihr Eins und Alles, ihr Anfang und ihr Ende. Daß diese Freiheit durch äussere Verhältnisse beschränkt und geschmälert werden könnte, das mussten sie nothwendigerweise begreifen, aber auch eben so nothwendig fühlen, daß diesen äussern, die Freiheit durchaus bedingenden Verhältnissen ein unerschütterlicher Wille, ein unbesiegbares Streben, jene Freiheit selbst mit Aufopferung des Lebens zu erringen, entgegengesetzt werden müsse. Dieser practische, rein weltliche Begriff war ihnen daher in jeder Hinsicht zu schätzbar, als daß sie es nicht hätten versuchen sollen, ihn in einem idealischen Gewande ihrer Religion einzuverleiben. Wie gingen sie nun aber dabei zu Werke?

Jene äusseren, die Freiheit bedingenden Verhältnisse personificirten sie durch ein poetisch-religiöses Ideal, welches sie Schicksal nannten, unter welches sie, um die Bedeutung zum Höchsten zu steigern, auch selbst die Götter sich beugen liessen. Diesem Schicksale

nun musste freilich Alles unterliegen; aber, was unterlag, musste im höchsten Kampfe mit demselben seine völlige Freiheit offenbaren. Dies war der Zweck ihrer Tragödie, den sie, obgleich poetisch dargestellt, weltlich in das Leben übertragen und nützen wollten. Ich will diesen Zweck folgender Gestalt entwickeln und vor Augen legen.

Die Tragödie der Griechen sollte die höchste Freiheit und das innigste Streben nach ihr im verderblichsten Kampfe mit dem Schicksale darthun, oder poetisch erklärt, die Griechen sollten aus der Tragödie lernen, für die Freiheit, wenn sie auch im Leben nicht stets zu erlangen sein würde, eher den Tod zu leiden, als im Leben ein Sklav zu sein.

Diesen wahrhaft göttlichen Entzweck, der allein uns schon veranlassen dürfte, die Griechen als Menschen höherer Abkunft zu betrachten und sie voll Demuth zu verehren, finden wir in allen ihren Tragödien vorherrschend, und er ist es wol werth, der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften entgegengesetzt zu werden und derselben das vollkommenste Gleichgewicht zu halten.

Aber nicht allein in ihren Tragödien, sondern auch in ihrer Geschichte, oder vielmehr in ihrer Mythologie (denn beide sind bei den Griechen auf das Innigste mit einander verbunden, oder machen vielmehr nur zusammen-

genommen ein einziges Ganzes aus) finden wir allenthalben den Kampf mit einem unheilbringenden Schicksale und, bei gänzlicher innerer Freiheit, endlichen Untergang desselben. Um die absolute Nothwendigkeit dieser Idee recht zu versinnlichen, hatten ihre Dichter schon von früh an nur die Thaten derjenigen Helden besungen, welche einen solchen todbringenden Kampf mit dem alles besiegenden Schicksale gekämpft hatten. Aus demselben Grunde sind in der ältern Griechischen Geschichte (und nur von dieser kann hier die Rede sein) wenige Personen zu finden, die sich nicht durch ihr Unglück auszeichneten; ein Unglück, welches nicht allein einzelne Personen betraf, sondern sich sogar, wie einheimisch, in ganzen Familien offenbarte.

Dieser äussere Kampf nun bei gänzlicher innerer Freiheit mit einem verderblichen, unabänderlichen Schicksale schuf, wie ich jetzt gezeigt zu haben glaube, die Griechische Tragödie und war gleichsam das Element, aus dem sie zum Leben hervorging, so wie die Tragödie selbst gleichsam als eine fortgesetzte, stets unter derselben Form wiederkehrende Symbolik zu betrachten ist, deren erster und einziger Grund-Begriff die Freiheit und die Liebe zu ihr genannt werden muß.

Wenn es nun nicht weiter bewiesen zu werden bedarf, daß kein anders Volk und beson-

ders keine heutige Europäische Nazion im Sinne der Griechen die Freiheit gekannt hat, wie sie diesen zu Theile geworden; so geht daraus schon von selbst hervor, daß wir Deutschen eben so wenig, wie irgend ein anders Europäisches Volk, im Sinne der Griechen eine Trägödie haben können; so wie es denn auch von einem gänzlichen Verkennen aller Griechischen und modernen Poesie zeigt, wenn man es unternimt, uns Tragödien im Griechischen Sinne, ja, was beinahe noch verkehrter ist, Tragödien mit Helden aus der Griechischen Geschichte, aufdringen will.

Welche Idee soll nun aber unsere moderne Tragödie darstellen und woher soll sie den Stoff, diese Idee äusserlich zu formen und zur Anschauung zu bringen, nehmen?

Da das Streben nach Freiheit das leitende Princip der ganzen Natur, der lebenden sowol, als der leblosen, ist; so soll und muß sie auch Element der Poesie, im Allgemeinen der Griechen sowol, als der Neuern, sein. Wenn es aber leicht zu begreifen ist, daß diese Freiheit, in deren Besitz die Griechen wahrhaft waren, bei diesen ein ganz anders Resultat hervorbringen musste, als sie bei uns Neuern, die wir diese Freiheit nicht besitzen, sondern nur ersehnen, hervorzubringen im Stande ist; so muß dadurch die Wahrheit, daß die Deutsche Tragödie keine Griechische sein müsse,

auf das Einleuchtendste dargethan werden können. Die Idee der Freiheit soll also freilich auch in unsern Tragödien herrschen, sie soll aber, so zu sagen, keine positive, sondern eine blos negative, die Freiheit nicht selbst, sondern nur die Sehnsucht nach ihr, sein.

Den Griechen war es gestattet, den äussern Stoff zu ihren Tragödien aus ihrer Geschichte zu nehmen. Denn die Helden dieser Geschichte gehörten ihnen an; sie hatten, mehr oder weniger, zur Begründung ihrer Freiheit gekämpft und waren in diesem Kampfe untergegangen. Das ganze Thun und Lassen dieser Helden lag also in ihrer Geschichte klar und offen am Tage und erregte das Interesse jedes Einzelnen im Griechischen Volke.

Wo ist aber auch nur eine einzige Person in der Europäischen Geschichte, welche den Neuern eine solche Theilnahme einzuflößen im Stande wäre? Wo fände sich ein Charakter, dessen Handeln so offen vor unsern Augen läge, und dem wir ein solches lebendiges Interesse abzugewinnen vermöchten, als die Griechen ihren mythologischen Personen? Diesen waren ihre Helden, Halb-Götter, und uns sind die unsrigen ganz gewöhnliche, mit menschlichen Gebrechen ausgestattete Menschen!

Also unsere Geschichte darf und soll uns keinen Stoff zu unserer Tragödie geben, weil schon tausend Beispiele gezeigt haben, daß

uns alle blos mechanisch aufgefasste, historische Personen die absoluteste Gleichgültigkeit einflößen, es sei denn, daß sie dergestalt zu einer romantischen Thätigkeit gesteigert werden, daß sie dadurch ihre historische Natur gänzlich verliehren. Dann interessiren sie aber nicht, weil sie historisch, sondern weil sie romantisch aufgefasst sind, wie, zum Beispiel, fast alle historischen Stücke des Shakespear.

Da also die historischen Charaktere, wenn sie interessiren, dies nicht durch sich selbst, sondern durch ihre romantische Beimischung vermögen; so ergibt es sich daraus von selbst, daß der Stoff einer Tragödie durchaus ganz unstatthaft aus der Geschichte genommen wird, weil diese, von dem Standpuncte aus, wie die Griechen ihre Mythologie betrachteten, nur ein wissenschaftliches und kein rein menschliches Interesse für uns zu haben vermag.

Wenn nun aber die Geschichte den Neuern durchaus keine Stoffe zur Tragödie liefern kann, woher können und sollen denn unsere Tragödien-Dichter dergleichen nehmen? Darauf antworte ich aus der vollkommensten Ueberzeugung: Sie sollen und müssen, um interessante Werke zu liefern, ideale Charaktere und ideale Stoffe ersinnen und diese nicht rein poetisch, das heisst, in der Manier der Griechen, sondern romantisch zu behandeln suchen. Was ich unter romantisch verstehe, darüber glaube

ich, mich in dem Artikel, Poesie, deutlich und bestimmt erklärt zu haben.

Wenn ich oben gesagt habe, daß auch der eigentliche, tiefer begründete Zweck der Deutschen Tragödie dahin streben müsse, daß der Kampf der Freiheit mit einem unversöhnbaren Schicksale am Ende durch sich selbst den Untergang finden müsse; so habe ich damit weder bei der Griechischen, noch bei der Deutschen Tragödie von der eigentlichen bürgerlichen Freiheit, sondern vielmehr von einer moralischen reden wollen, welche auch in der Ansicht der christlichen Religion ein Schicksal findet, indem dieses den Menschen, trotz seines freien Willens, oft zu einer ganz andern Handlung verleitet, als wonach er selbst getrachtet hat. Daher lässt sich, in so fern der gemeine Glaube des Christen wol an einen freien Willen, aber nichtsdestoweniger an eine leitende Obergewalt glaubt und diese mit dem Worte, Prädestination (Vorherbestimmung), benennt, die Idee des Schicksals auch recht gut, und selbst mit dem größten Erfolge, in die Deutsche Tragödie übertragen. Es ist bemerkungswerth, daß der Glaube an Prädestination, (in welcher sich die Idee des Griechischen Schicksals ganz absolut wiederfindet) ausser der christlichen Religion, in welcher er freilich kein eigentlicher Lehr = Satz ist, auch in der Muhamedanischen Religion, die mit der christ=

lichen doch eine und eben dieselbe Basis hat, als ein wirklicher Volks = Glaube angetroffen wird.

Wenn nun der vorerwähnte, mehrbesagte Zweck der Tragödie darin besteht, daß der Mensch nach dem höchsten Gute, welches ihm das Leben gewähren kann, nach der Freiheit, mit der höchsten Anstrengung, ja selbst mit Aufopferung seines Lebens, streben soll, und die Anschauung einer solchen Handlung allerdings zu einem ähnlichen Streben anfeuern kann und muß; so dürfte auch die gesellschaftliche Sittlichkeit in so fern durch die Tragödie befördert werden, als in letzterer nothwendig Gedanken, Meinungen und Gesinnungen enthalten sein müssen, die würdig sind, vom Publicum beachtet und in das Leben selbst übergetragen zu werden. Hierdurch muß alsdann die gesellschaftliche, so wie durch das Anschauen jenes Kampfes um die Freiheit, die höhere Sittlichkeit ausgebildet werden. Und dies sind die beiden Entzwecke, welche die Tragödie beabsichtigen muß, nemlich das muthige, alles aufopfernde Streben nach bürgerlicher, oder moralischer Freiheit, und die Veredlung der gesellschaftlichen Sittlichkeit.

Ich schliesse dieses Kapitel mit der summarischen Darstellung seines Resultats: Die Deutsche, so wie überhaupt die moderne Tragödie, soll einen idealen Stoff bearbeiten,

durch denselben das Streben einer großen, mächtigen Leidenschaft und diese mit dem Streben selbst zu Grunde gehen lassen.

Viertes Kapitel.

Von der Comödie (Lustspiel).

Wenn die Comödie alle äußern Bedingungen mit der Tragödie gemein hat, das heisst, wenn sie, gleich jener, eine Handlung darstellt, die einen Entzweck haben und also Interesse erregen muß; so setzt es wirklich in Verwundrung, wenn wir sehen, daß bisher, so viel mir bekannt ist, noch niemand auch für die Comödie die nemlichen innern Grundsätze aufgestellt hat, welche bei der Tragödie Statt finden. In der That behaupte ich, daß die Comödie nach eben denselben Elementen, wie die Tragödie, gestaltet ist, und daß beiden die allergleichartigste Natur innewohnt, weshalb denn auch die Comödie, wenn sie interessiren soll, gleich der Tragödie, das Streben einer Leidenschaft und den Untergang derselben zur Anschauung bringen muß. Ob nun gleich, wie gesagt, die Comödie mit

der Tragödie einerlei Elemente hat; so ist doch zwischen beiden ein formeller, obgleich nicht materieller Unterschied vorhanden. Welcher ist aber dieser?

Die Leidenschaft der Tragödie äussert sich in einer Form, die für unsern Verstand nichts Auffallendes hat, die sich vielmehr durch vernünftige, allem menschlichen Ansehn nach absolut zweckmäßige und nicht widerstrebende Mittel ihren vorgesetzten Ziele zu nähern trachtet. Dies nun gibt den Charakter des Ernsten. Ein Beispiel soll meine Behauptung näher erläutern. Man nehme an, daß ein junges, schönes, gebildetes Mädchen von einem jungen, schönen, gebildeten Jünglinge geliebt wird, und daß dieser auf einem vernünftigen, das heisst, durch passende Mittel zum Zwecke führenden Wege die Gegenliebe des Mädchens zu erwerben sucht; so ist dies etwas sehr Ernstes und durchaus nichts, was dem Charakter des Comischen anheim fallen könnte. Wird jedoch dieses Mädchen der Gegenstand der Bewerbung eines alten, häßlichen, lächerlichen Greises, dessen Gemüths-Neigungen mit denen des Mädchens im absolutesten Widerspruche stehen; so erscheint uns das Bestreben dieses Mannes komisch. Was ist also das Ernste und was ist das Comische?

Ernst sind diejenigen Handlungen, welche auf eine zweckmäßige, nicht widersprechende

und auf dem rechten Wege zum vorgesetzten Ziele führende Art vollbracht werden.

Komisch ist dasjenige, was auf die entgegengesetzte Weise gethan wird, das heisst, wo gerade die widersprechendsten und widersinnigsten Mittel angewandt werden, um zum Entzwecke zu gelangen.

Auf diese einfache Weise (denn gewöhnlich liegen die schwersten Auflösungen gerade am nächsten) glaube ich eine Erklärung gegeben zu haben, die bisher auf vielfältige, aber nie genügende Art versucht worden ist. Und sie scheint mir gerade darum die richtigste und erschöpfendste zu sein, weil sie alle Proben, denen man sie unterwirft, vollkommen besteht und zu allen möglichen Beispielen passt, von welchen letztern ich hier unter vielen nur eins anführen will. Hat es nicht bisher die scharfsinnigsten Untersuchungen veranlasst, aus welchen Gründen, zum Beispiel, man jedesmal zum Lachen geneigt ist, wann es sich erreignet, daß ein Vorübergehender fällt? Nach meiner oben gegebenen Erklärung verhält es sich damit folgendermaßen: Derjenige, wer über die Straße geht, will sich (sonst wäre er zu Hause geblieben) an irgend einen Ort begeben, um daselbst irgend ein Geschäfft zu verrichten. Indem er nun dahin geht, fällt er, das heisst, er thut gerade das Zweckwidrigste, was er in seiner Lage thun konnte, in so fern er nemlich

durch das Fallen am Gehen und Fortkommen durchaus verhindert wird. Diese absolute Zweckwidrigkeit ist es gerade, die uns so verkehrt erscheint, daß wir darüber lachen müssen, und wir müssen gerade um so mehr darüber lachen, je mehr jener, indem er fällt, zu eilen scheint. Das aber, was Lachen erregt, ist eben das Komische. Was erscheint uns ferner lächerlicher, als wenn jemand, der sich auf einen Stuhl zu setzen glaubt, sich oft recht langsam und gravitätisch auf die Erde setzt? Ist etwas Widersprechenders zu erdenken, und thut jemand etwas, was seinem Entzwecke absoluter widerspräche, als wenn er sich, statt auf den Stuhl, auf die Erde setzt? Selbst das moralische Gefühl im Menschen, welches gebietet, sich nicht über das Unglück seines Nebenmenschen zu freuen, wird hier von dem Hange, nur den reinen Entzweck, entblößt von jeder persönlichen Absicht (das Rein-Formelle), im Augenmerke zu haben, besiegt und hintenangesetzt. Denn ob es uns gleich aus hundertfältiger Erfahrung bekannt ist, daß der Mensch in jenen beiden angegebenen Fällen sich oft sehr gefährlich verletzen kann; so wirkt unser Verstand, der sich von der Zweckwidrigkeit jener Handlungen gewissermaßen beleidigt fühlt und sich daher des Spottes über dieselben nicht zu erwehren vermag, kräftiger in uns, als dasjenige Gefühl, welches da gebietet,

daß wir mit dem Unglücke unserer Nebenmenschen Mitleid haben sollen.

Wenn nun, wie wir bereits oben gesehen haben, die Natur der Comödie, gleich derjenigen der Tragödie, darin besteht, daß sie das Streben einer Leidenschaft nach einem vorgesetzten Ziele und den Untergang derselben zur Anschauung bringen soll; so ist die Comödie nur darin von der Tragödie verschieden, daß jene sich zur Erreichung des vorgesetzten Zwecks vernünftiger und entsprechender, diese hingegen unvernünftiger, widersprechender und verkehrter Mittel bedient.

Hieraus ergibt es sich nun auch, daß, in Absicht auf die Wirkung, die Comödie dem reinen, von jeder Persönlichkeit abgezogenen Verstande, die Tragödie hingegen dem sittlichen Gefühle anheim fällt. Wenn nemlich die Tragödie lehrt, daß es das Höchste sei, den einmal gefasften Entzweck, selbst mit Aufopferung seiner selbst, zu errreichen zu suchen, daß also feste, unerschütterliche Consequenz die glorreichste Tugend des Menschen ausmache; so zeigt uns hingegen die Comödie durch reine Vernunft-Thätigkeit, daß nichts lächerlicher sei, als seinen Entzweck durch verkehrte Mittel, oder unter widersprechenden Bedingungen erreichen zu wollen. In so fern nun die Tragödie und die Comödie die beiden Elemente der gebildeten menschlichen Natur,

nemlich die höhere Sittlichkeit und den Verstand, gleich mächtig ergreifen und zu bilden streben; so geht daraus unwidersprechlich hervor, daß auffer der Comödie und Tragödie kein Drittes vorhanden sein könne, weil Sittlichkeit und Verstand die einzigen Bestandtheile sind, aus denen der geistige Mensch zusammengesetzt ist, und daß also das sogenannte Schauspiel, wozu natürlich auch das historische Schauspiel und alle ähnliche Abarten gehören, gänzlich unstatthafte, nichts bedeutende und nichts bezweckende Verirrungen seien, die kein Interesse erregen und niemals erregen werden, weil keine Kraft in uns ist, welche sich für diese Erzeugnisse interessiren könnte und auf welche sie hinzuwirken vermöchten.

Die Tragi-Comödie, das heisst, dasjenige Drama, wo tragische Zweckmäßigkeit mit der komischen Verkehrtheit gepaart ist, dürfte vielleicht das höchste Erzeugniß der poetischen, romantischen Kunst sein, sobald sich einstens die Neigung der Neuern zur Romantik vollkommen ausgebildet haben wird. Denn was muß in der christlichen Religion, wo kein Positives, kein Rein-Gegebenes, sondern nur der Glaube herrscht, inniger mit einander verbunden sein, als Freude und Schmerz? Auch zeigt uns die Erfahrung, daß solche Tragi-Comödien, besonders wenn sie in Musik gesetzt sind, den größten und dauerndsten Beifall zu erhalten vermögen.

Ich will die vorstehenden Kapitel, welche das Drama im Allgemeinen umfassen, mit folgenden Bemerkungen schliessen. Meine Behauptung, daß auch das Lustspiel ein leidenschaftliches Streben und den Untergang desselben enthalten müsse, könnte vielleicht manchem, der die große Menge Comödien mit glücklichem Ausgange vor Augen hat, nicht passend scheinen. Allein diese Stücke sind nicht im Stande, gegen meine Meinung zu entscheiden. Denn wer steht denselben einen allgemeinen, unter allen Bedingungen sich stets gleich bleibenden Beifall zu? Wer weiß nicht, daß die meisten dieser Stücke dem Spiele eines Lieblings-Schauspielers, einer örtlichen Beziehung, der Laune des Publicums oder einem andern ähnlichen Grunde ihren Beifall zu verdanken haben? Dagegen betrachte man alle diejenigen Stücke, deren Held bei einem bestimmten, aber verkehrt erzielten Zwecke die stets geneckte Zielscheibe des ausgelassensten Muthwillens ist und dessen leidenschaftliche Bestrebungen am Ende in ein sehr schmerzhaftes Nichts aufgelöst werden, und man wird finden, daß diese Stücke, selbst bei oft gänzlicher innerer Werthlosigkeit, sich des Beifalls der ganzen Nazion zu erfreuen haben. Hat nicht eben der Beifall, den die Fettlämmel, die Pumpernickel und andere dergleichen Stücke mehr erhalten haben, den Zorn aller

Critiker erregt, und ist dieser Beifall nicht etwas ganz Natürliches bei Stücken, die wahrhafte Anlagen zu einer Comödie haben?

Aber nicht allein im Drama, sondern auch im Epos und Roman gewährt das komische Leiden das vortrefflichste Sujet und also auch das freudigste Interesse, wie Don Quixote, Peregrine Pickel, der Charakter des Fallstaff und viele andere dergleichen zeigen.

Fünftes Kapitel.

Von dem Romane und dem Epos (Helden-Gedicht).

Seiner Natur nach hat der Roman mit dem Epos ganz dieselben Elemente gemein und beide beruhen auf demselben künstlerischen Grundsatze. Wenn ich mich oben bei dem Kapitel vom Drama über dasselbe so ausgedrückt habe, daß es eine zwar fortschreitende, aber vorhin schon qualitativ begränzte und von seinen Gränzen stets auf den Haupt-Punct zurückkehrende Handlung enthalte, in welcher nur ein einziger Charakter, eine einzige Leidenschaft vorherr-

schend und dieser alle anderen Personen gänzlich untergeordnet sein müssen; so hat hingegen das Epos eine zwar quantitativ begränzte, aber dennoch fortschreitende Handlung, die stets nur auf Einzelnheiten, und gar nicht auf den Haupt-Charakter zurückkehrt, welcher letztere, im Sinne des Dramas, überall im Epos nicht zu finden ist. Bei dem Drama ist die Hauptsache das Verweilen, das Fortschreiten aber nur Nebensache; bei dem Epos hingegen ist das Fortschreiten das erste und das Verweilen das zweite Erforderniß. Im Drama müssen Nebendinge der Hauptsache untergeordnet sein; im Epos hingegen gibt es keine eigentliche Hauptsache, als diejenige, welche in der künstlerischen Darstellung der Nebensachen besteht. Daher sind im Epos und im Romane die Episoden (eingeschaltete Erzählungen) nicht allein gestattet, sondern dem Charakter derselben sogar durchaus angemessen.

Was ich im Drama Handlung, das heisst, ein nach dem vorgesetzten Ziele strebendes Bemühen, genannt habe, findet im Epos keine Statt. Hier kann blos von Begebenheiten, das heisst, von Handlungen, deren äusserer Gang und nicht ihr innerer Zusammenhang beachtet wird, die Rede sein.

Was nun das Epos und den Roman insbesondere anbetrifft; so findet zwischen beiden durchaus kein innerer, materieller Unterschied

Statt. Nach aussen, und zwar der Form nach, unterscheidet sich jedoch das Epos durch den Vers, oder die gebundene Rede, von dem Romane, welcher letztere in Prosa, oder ungebundener Rede, geschrieben zu werden pflegt. Daß das Metrum dem Epos eine gehaltvollere, der wortreichen Einzelnheit der Prosa gänzlich entgegengesetzte Darstellung verleihen muß, ist nur eine zufällige Abweichung des Epos vom Romane, da letzterer, als poetisches Kunst-Werk, die wortreiche Leerheit der gemeinen Umgangs-Prosa ebenfalls vermeiden sollte.

Sechstes Kapitel.

Von der Schauspiel-Kunst.

Die Schauspiel-Kunst ist die Kunst, welche durch lebendige Personen eine ideale Handlung darstellt, und zwar nicht natürlich, das heisst, nicht so, wie sie, wenn sie wirklich sich ereignet hätte, die dabei interessirten Menschen dargestellt haben würden, sondern so, wie sie hätte dargestellt werden müssen, wenn sie keine natürliche, sondern eine künstlerische Handlung gewesen wäre. Ich will dies deutlicher erklären.

Kunst und Natur sind, obgleich jene diese nachahmen soll, doch ganz absolut von einander verschieden, ja, sie müssen sogar als absolute Gegensätze betrachtet werden. Kunst heisst dasjenige, was mit Bewusstsein nach der höchsten Consequenz, nach dem vollkommensten Zusammenhange strebt. Und eben diese Consequenz, dieser Zusammenhang ist es, welche die Natur entbehrt. Denn diese verfährt (nicht im sittlichen, oder physischen, sondern im rein-ästhetischen Sinne gesprochen) in Betreff der äussern Form nicht nach künstlerischen Grundsätzen, sondern vollkommen zufällig. Ein Beispiel soll dies erläutern.

Man denke sich einen Menschen, der im Streite mit einem andern heftig zürnt und, während er diesen Zorn auslässt, von etwas Ausserwesentlichem (zum Beispiel, von einem, ihm plötzlich aufstoßenden Geschäffte) in diesem Zorne gestört, aber sogleich auch, nachdem jene Störung beseitigt ist, in die Aeusserung desselben von neuem ausbricht. Wenn wir uns diesen Vorfall recht lebhaft als wirklich vorfallend denken; so werden wir begreifen, daß die Art und Weise, wie sich der Zornige in dieser Zeit benimt, durchaus nichts Ganzes, nichts Zusammenhängendes, sondern im Gegentheile etwas Zerstückeltes, Zerrissenes und Unzusammenhängendes zur Erscheinung bringt.

Die Schauspiel-Kunst nun, in so fern sie

Kunst, und keine Natur ist, muß (und darin besteht ihre wahre Kunst) eben dies Zerstückelte, dies Zerrissene, dies Unzusammenhängende vermeiden, und gerade in so fern sie dieses bis auf die allerleiseste Spur zu vermeiden weiß, gerade in so fern ist sie Kunst, und kein roher, zufälliger Mechanismus.

Ueber den höchsten Grundsatz jeder Kunst, also auch der Schauspiel = Kunst (das heisst, darüber, was eigentlich die Grundlage der Kunst sei), hat man viel und heftig gestritten. Da es nun eine ausgemachte Wahrheit ist, daß wir auffer der Natur gar keine Erkenntniß haben, noch haben können und daß selbst dasjenige, was wir Ideal nennen, nichts weiter, als eine verschönerte Natur ist; so werden wir mit vollkommener Gewissheit behaupten können, daß die Natur, und nichts anders, als diese, der höchste Grundsatz jeder Kunst sein müsse.

In welchem Verhältnisse steht nun aber die Schauspiel = Kunst mit der Natur? Die Schauspiel = Kunst soll und muß die Natur darstellen, aber mit dem Unterschiede, daß sie da, wo die Natur Lücken hat und unzusammenhängend ist, diese Lücken ausfüllt, Zusammenhang schafft und das Zerstückelte zum Ganzen umgestaltet. Dies ist die höchste Aufgabe der Kunst und ohne dieses kann gar von keiner solchen die Rede sein.

Um zu einer solchen Kunst zu gelangen, soll demnach der Schauspieler die Natur studiren und alles, was er dort findet, mit sorgfältigem Geiste auffassen und es sich zu eigen zu machen suchen. Doch ist dieses, wie sich von selbst versteht, noch nicht genug; sondern er muß auch in so fern seinen Scharfsinn zu üben suchen, daß es ihm gelinge, das Mangelhafte, Unzusammenhängende und Zerstückelte in der Natur aufzufinden und begreifen zu lernen, damit es ihm möglich werde, an die Stelle jenes Mangelhaften ein zusammenhängendes Ganze zu setzen.

Siebentes Kapitel.

Von der Pantomime.

So hieß bei den Alten dasjenige Schauspiel, welches ganz ohne Worte und nur vermittelst der Mienen und Gebehrden dargestellt wurde.

Es ist eine gewöhnliche Erscheinung, daß wir, da die Alten mittelbare Veranlassung zur Bildung der Neuern gegeben haben, alle Kunst-Erscheinungen, jener auch für die nothwendigsten Erfordernisse der neuern Kunst halten und

folglich unbedingt nachzuahmen suchen, wobei uns besonders die Griechischen Kunst = Werke haben dienen müssen. Hierbei ist merkwürdig, daß gerade die vorzüglichsten Köpfe der Deutschen diese Nachahmungs = Sucht gepredigt und selbst ausgeübt haben, ohne mehrentheils von der absoluten Verschiedenheit der neuern und der alten Bildung auch nur eine bloße Ahnung gezeigt zu haben.

Wenn uns die Erfahrung aller Zeiten, aller Völker und jeder Art gelehrt hat, daß die höchste Stufe der menschlichen Cultur auch zugleich die letzte derselben ist, und nothwendig sein muß, daß eben diese letzte Stufe die erste zu ihrer völligen Ausartung wird, worauf dann die Cultur diejenige Leiter, auf welche sie zu ihrer Vollendung gestiegen ist, wiederum zu ihrer gänzlichen Barbarei herabsteigt; so haben wir diese Erfahrung besonders an den Griechen und Römern bestätigt gefunden.

Als die dramatische Kunst der Griechen zu der Vollendung gediehen war, auf welcher wir sie aus den wenigen, bis auf uns gekommenen Ueberresten derselben erblicken, und als sich das Volk einer solchen Vollendung, so lange dies ihnen die wankelmüthige menschliche Natur gestattete, erfreut hatte, da fing dieser Genuß an, die Griechen anzueckeln und sie selbst sehnten sich nun nach einem andern Genusse, an welchen sie die Neuheit mit ihren Reitzen

auf eine Weise zu fesseln vermögte, wie es die vortreffliche, aber nun schon ganz gekannte und ganz gewohnte Kunst nicht mehr im Stande wäre. Auf diese Weise nun, und auf diese allein, muß man sich zwei der merkwürdigsten Ausartungen der Griechischen Kunst erklären, zwei Ausartungen, welche einige schwache Geister unter uns für unmittelbare, reine Kunst-Erzeugnisse der Griechischen Vortrefflichkeit zu halten, auf eine seltene Art beschränkt genug gewesen sind.

Diese beiden widernatürlichen Ausartungen der Griechischen Kunst sind in der Plastik derselben das Verhüllen der Figuren und in der dramatischen Kunst die Pantomime.

Das Rein-Positive in der Griechischen Religion, welches allem Ahnen, allem Glauben, mithin allem Unbekannten in derselben absolut entgegen stand und es unmöglich machte, verlangte seiner Natur nach gerade zu das Nackte, das Unverhüllte, und zwar aus dem Grunde, weil in ihm selbst nichts Verhülltes vorhanden war und deshalb auch zu keinem Verhüllen einladen, oder veranlassen konnte. Das Nackte war nun auch in der That durchgängiger Charakter, nicht allein ihrer Plastik, sondern überhaupt auch ihrer poetischen Kunst, in welcher sich dieses Nackte in der Form einer nichts verhehlenden, nichts verdeckenden, keinen Anstoß gebenden und keinen Anstoß nehmenden

Freimüthigkeit zu äussern pflegte. Trotz dem hat es in der neuesten Zeit einer seltenen Geistes-Armuth beliebt, das Verhüllen in der Plastik der Griechen einer durchaus reinen, unmittelbaren Kunst-Tendenz zuzuschreiben, da es hingegen geradezu eine, der Kunst selbst ihren nahen Untergang drohende Ausartung derselben genannt werden muß. Uebrigens könnte und würde hier das Verhüllen der Figuren in der Griechischen Plastik, als erst spät in der höchsten Blüthe derselben entstanden, nachgewiesen werden, wenn der Zweck dieses Werks eine solche Erörterung eines, ihm durchaus fremden Gegenstandes erlauben wollte.

Was die Pantomime anbetrifft; so hatte es mit dieser genau dieselbe Bewandniß, wie mit dem Verhüllen der plastischen Kunstwerke. Gleich dieser, war die Pantomime das Erzeugniß eines am Natürlich-Schönen sich eckelnden und von diesem bereits übersätigten Geistes, der nun auf Kosten der Natur sich neue Genüsse zu verschaffen strebte. Auch die Pantomime entstand zu einer Zeit, wo die dramatische Kunst den höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit erreicht hatte, welches historisch nachzuweisen, mir ebenfalls sehr leicht werden würde, wenn sich nicht der Zweck dieses Werks auch dieser Abweichung vom Hauptgegenstande widersetzen dürfte.

Gleich dem Verhüllen in der Plastik ist auch die Pantomime als ein reines Erzeugniß der Griechischen Kunst häufig gepriesen und ebenfalls neuerdings von einer seltenen Virtuosität verfehlter, absolut falscher Tendenzen als Kunst-Werk öffentlich dargestellt worden. Es ist nicht rathsam, einer vollendeten Verkehrtheit auf den rechten Weg helfen zu wollen; sonst könnte man sie etwa folgender Gestalt mit recht menschlichen Gründen zum bessern Verständniß zu zwingen suchen, indem man ihr etwa sagte: Da es schon von absoluter Verirrung zeigen würde, wenn der Mensch, statt auf seinen natürlichen Beinen zu gehen, sich im Ernste, und nicht etwa blos in kindischer Sitte, der Stelzen bedienen wollte; aus wie sehr überwiegendern Gründen würde dann nicht das Beginnen, vermöge welches man mit Uebergehung der menschlichen Sprache, und also das vortrefflichste und nützlichste Geschenk der Natur gleichsam unter die Füße tretend, sich blos der Gebehrde bediente, als gänzlich dem gesunden Menschen-Verstande zuwider bezeichnen müssen. So wie der kindische Muthwille, dessen Natur es ist, mit dem Höchsten oft seinen Spott zu treiben, mit Verachtung des von der Natur vorgeschriebenen Ganges, sich auf Stelzen gefällt; so mag auch die Thorheit dann und wann sich der Pantomime bedienen, um einen komischen Entzweck

zu erreichen. Im Ernste aber kann nur die verkehrteste Ansicht und die oberflächlichste Speculation auf den Gedanken gerathen, aus der Pantomime ein ernstes, zweckmäßiges und eigentliches Kunst-Werk bilden zu wollen, und zwar aus dem Grunde, weil auch die beredteste Gebehrde stumm bleiben muß gegen die alles belebende Sprache.

Ueberhaupt dürfte auch wol derjenige, der die Pantomime als reines Kunst-Werk an sich selbst dargestellt sehen möchte, vergessen, oder nicht wissen, daß, indem mit der beginnenden Ausartung der Griechischen Cultur auch die moralische Sittlichkeit der Griechen auszuarten begann, diese immer begieriger wurden nach Darstellungen, denen sich ehemals die feine, zarte Schicklichkeit des Athenienſischen Volks widersetzt hatte und sich theilweise auch jetzt noch in dem Maße widersetzte, daß die Schauspieler durch bloße Gebehrden ausdrücken mussten, was das Griechische Volk, in verständliche Worte gekleidet, und ohne Schleier sich vortragen zu lassen, noch nicht sittenlos genug geworden war. Daher hieß auch Mimos in einer dritten Bedeutung ein obscöner Vers, und eine obscöne Gebehrde.

Was hier noch über die Pantomime an sich selbst, in so fern sie dann und wann als Kunst unter uns ausgeübt wird, zu sagen sein möchte, gehört als zu abstract in meine Theorie

der Schauspiel-Kunst, theils wird es auch in den folgenden Abhandlungen über Declamation und Gebehrde erörtert werden.

Zweites Buch.

Theoretiſche Unterweiſungen.

Erstes Kapitel.

Von der Declamation.

Da es der Bedeutungen, welche mit diesem Worte verknüpft werden, mehrere gibt; so wird es nicht überflüssig sein, von diesen zuerst zu handeln. In der ersten, allgemeinsten Bedeutung heisst Declamation die Art und Weise, wie eine Rolle auf dem Theater gesprochen wird. Da nun dieses auf doppelte Art, nemlich tragisch und komisch, geschehen kann; so heisst Declamation in der zweiten Bedeutung die Art, die Tragödie zu sprechen. Diese Art kann nun aber schlecht, oder gut sein, und daher bedeutet das Wort, Declamation, in einem dritten Sinne so viel, wie eine schlechte Manier, die Tragödie zu sprechen, vorzüglich dann, wann diese Manier auch in das Lustspiel übergetragen wird. Ich werde mich in der Folge dieses Werks des Ausdrucks, Declamation, nur in dem ersten Sinne bedienen, nemlich, als Art und Weise, wie eine Rolle gesprochen wird.

Schon aus dem Plane meines Werks, den ich in der Vorrede deutlich und bestimmt ange-

geben habe und auf welchen ich hier zurückweise, geht hervor, daß eine strenge systematische Erörterung obigen Gegenstandes sich nicht für dieses Werk eigne, sondern, daß ich vielmehr, in so fern nemlich jedes systematische Theorema für meine Theorie der Schauspiel-Kunst gehören dürfte, statt derselben hier nur allgemeine Züge, als Erfahrungs-Sätze über diesen Gegenstand, zu entwerfen habe.

Der Grundsatz, warum der Mensch, bei den durch Worte bewirkten Aeusserungen seiner Meinungen und Gefühle, nicht immer in einem uud demselben Tone spricht, sondern daß dieser vielmehr bald steigt bald fällt, scheint in der Nothwendigkeit begründet zu sein, die wir durch die ganze physische Natur vorherrschend finden, nemlich in der Nothwendigkeit der Abwechselung. Diese Abwechselung finden wir, wie gesagt, in dem ganzen Universum und es scheint Plan der Urschöpfung gewesen zu sein, nirgends, vom größten Planeten bis zum kleinsten Sandkorne, einen Stillstand eintreten zu lassen. Daher ist Abwechselung das leitende Princip alles Physischen sowol, wie alles Moralischen, und also musste auch die Stimme bei ihren Verrichtungen diesem Gesetze der Abwechselung unterworfen sein, weshalb sie denn so viel Verschiedenheit in ihre Töne zu bringen, gezwungen ist, als dazu gehörte, daß jenes Gesetz der Abwechselung hinlänglich erfüllt werde.

Nun hat man freilich, bei Nachforschungen über die natürliche Declamation, diese Verschiedenheit der Töne der menschlichen Sprache bei weitem für beträchtlicher gehalten, als sie in der That ist und als mich ein langjähriges Studium dieses Gegenstandes, so wie meine davon abgezogene Erfahrung, gelehrt hat. Der zwecklosen, und oft ganz unbedeutenden Forschungen über diesen Gegenstand sind ausserordentlich viele gewesen, und noch neulich wurde mit seltener Einseitigkeit, aber auch mit seltenem Dünkel, behauptet, die Sprache im gemeinen Leben sei so schlaff geworden, daß man sie zum Gesange steigern müsse, um ihr ihre eigentliche Kraft und Bedeutung wieder zu geben.

Daß die Abstufungen der Töne in der Sprache nicht so beträchtlich sind, als man bisher geglaubt hat, geht auch schon aus der weisen Zweckmäßigkeit hervor, die wir mit jener nothwendigen Abwechselung auf das sorgsamste gepaart finden. Abwechselung sollte freilich da sein, aber sie musste auch, um als passendes Glied in die große Maschine der menschlichen Natur zu greifen, die vollkommenste Zweckmäßigkeit zur Leiterinn bekommen. Und in der That, welche höchst unangenehme Wirkung müsste es für Verstand und Ohr hervorbringen, wann die menschliche Rede, wie ein Nachtigallen-Gesang, bald hoch, bald tief

steigen und alle Töne der weiblichen und männlichen Tonleiter durchfliegen wollte! Dies wäre warlich die absoluteste Zwecklosigkeit, die wir sonst aber nirgends in der ganzen Natur erblicken.

Meinen Nachforschungen zu Folge, übersteigt die natürliche Declamation, sei sie ruhig oder leidenschaftlich, sowol im Steigen, wie im Fallen, selten den dritten (die Terzie) und fast gar nicht den vierten Ton (die Quarte), wobei es sich von selbst versteht, daß jeder Mensch in seiner Simme eine besondere Ton-Leiter hat, so, daß also der eine freilich in einem tiefern Tone redet, wie der andere, aber dabei doch stets die oben angeführten Zwischenräume (Intervalle) beobachtet und selten über dieselben hinausschreitet. Aber nicht allein jeder Mensch, sondern auch jede Gemüthsbewegung scheint ihre verschiedene Ton-Leiter zu haben, so, daß ein und eben derselbe Mensch in einer ruhigen Lage tiefer, im Zorne und ähnlichen Affecten hingegen höher spricht, dabei jedoch nur so lange die jedesmalige Ton-Leiter beobachtet, als diese oder jene Gemüths-Art vorherrschend ist, sogleich aber in eine andere Ton-Leiter und also auch in andere Intervalle übergeht, wann jene Gemüths-Art sich in eine andere umändert. Denjenigen meiner Leser, die musicalisch sind, kann ich dies durch folgenden Vergleich erklären. Man spie-

le, zum Beispiel, ein Ton=Stück aus C dur und dann aus G dur; so wird das Stück an sich selbst in beiden Fällen dasselbe bleiben, das heisst, die verschiedenen Töne, aus welchen es besteht, werden stets dasselbe Verhältniß unter einander behalten; aber das Stück wird im letzten Falle höher klingen, als im ersten, weil die Ton=Leiter von G dur fünf Töne höher liegt, wie die Ton=Leiter von C dur.

Als Gesetz für die Declamation möchte die Regel aufzustellen sein, daß die ruhige Gemüths=Verfassung die tiefere, jede Leidenschaftlichkeit aber die höhere Stimmung oder Ton=Leiter haben müsse. Nach welchen Modificationen aber diese Verschiedenheit der Höhe oder Tiefe der Stimme zu bewerkstelligen sein dürfte, das kann keine Anweisung, das muß, wie alles andere, die Natur lehren, die allein zu sämmtlichen Hervorbringungen der Kunst das Vorbild liefern kann, doch mit der, oben als Grundsatz aufgestellten Einschränkung, daß da, wo die Natur durch die obwaltenden zufälligen Störungen nicht consequent und voll Einheit und Zusammenhang sein kann, letztere durch die Kunst wiederhergestellt werden müssen.

Aber die jedesmalige Gemüths=Verfassung bringt nicht allein die jedesmalige Verschiedenheit der Höhe und Tiefe in der Declamation, sondern auch die Stärke oder Schwäche ihrer

Betonung hervor, wobei abermals die aufmerksamste Beobachtung der Natur den Maßstab an die Hand geben muß. Die Theorie würde hierbei etwa nur die Regel aufzustellen haben, daß die zu heftige Betonung, als überall unnatürlich, nur in den seltensten Fällen angewandt werden müsse.

Nach welchen Grundsätzen soll nun aber der Schauspieler die Declamation studiren, und gibt es überall dergleichen Grundsätze?

Da die natürliche Declamation ein Product der reinen Natur, keines Weges aber des Verstandes ist, und die Natur, als solche, überhaupt nach keinen Grundsätzen, was wir Menschen nemlich so zu nennen pflegen, verfährt, sondern vielmehr ihre eigene Gesetze zur Richtschnur ihres Wirkens nimt; so geht daraus zur Genüge hervor, daß sich die künstliche Declamation, da sie durchaus nichts anders, als eine Nachahmung der natürlichen ist, auf keine veste, sichere theoretische Regeln zurückführen lasse. Der Schauspieler soll und darf demnach nichts anders thun, als die Natur studiren und mit der größten Aufmerksamkeit darauf achten, wie der Mensch in dieser oder jenen Lage seines Gemüths zu reden pflegt. Derjenige Schauspieler nun, der dies am Natürlichsten nachzuahmen versteht, und der im Stande ist, auf dem Theater gerade so und nicht anders zu sprechen, wie derjenige Mensch,

den er darzustellen hat, geredet haben würde, wenn er wirklich gelebt hätte, gerade der Schauspieler wird der beste und ein wahrer Künstler sein. Denn jede schauspielkünstlerische Darstellung, also auch die Declamation, ist und kann nur in dem Maße vortrefflich sein, als sie eine mehr oder minder getreue Nachahmung der Wirklichkeit ist. Die Wahrheit dieser Behauptung betrachte ich als unumstößlich und daher ist jeder Schauspieler nur ein mechanischer Ausüber seiner Kunst, der es sich nicht zur ausschliesslichsten und redlichsten Beschäftigung macht, die Menschen in ihrer natürlichen Darstellung und zwar in jeder Lage und in jeder Gemüths-Verfassung auf das Eifrigste zu studiren. Dies allein kann den Darstellungen desselben diejenige Vortrefflichkeit geben, die den Künstler, das heisst, den mit Bewusstsein nach unwandelbaren Grundsätzen schaffenden Schauspieler zu erkennen gibt.

Ob es gleich, wie schon oben gesagt, in der Natur der Sache begründet ist, daß für die künstliche Declamation keine bestimmte Regeln aufgestellt werden können; so ist es doch im Gegentheile wol möglich, aus der Erfahrung einige negative Unterweisungen zur Declamation zu geben, das heisst, solche Unterweisungen, durch welche gezeigt werden kann, wie die Declamation nicht gehandhabt werden müsse. Betrachten wir nemlich mit Aufmerk-

samkeit und Studium die Declamation eines schlechten Schauspielers, das heisst, eines solchen, der unser Misfallen erregt, und suchen wir uns durch Reflexion und Scharfsinn die Gründe jenes Misfallens deutlich zu machen; so werden wir finden, daß hieran fast immer seine Declamation Schuld sei, an der wir sogleich merken, daß sie unnatürlich ist, und welche deshalb auch das Ohr jedes wahrhaft gebildeten Zuhörers, wenn dasselbe für die Nüancen und Schattirungen der menschlichen Rede empfänglich ist, beleidiget. Daher kommt die gewöhnliche Erscheinung, daß manche Schauspieler dem großen Haufen, dessen Geist und Gehör weder durch Studium, noch durch Erfahrung geläutert ist, eben so ausnehmend gefallen, als sie wiederum einigen Auserwählten im Volke durchaus unerträglich sind. Ob es nun gleich Schauspieler gibt, die nur den Beifall des großen Haufens zu erwerben vermögen; so geht daraus doch keinesweges hervor, daß wahrhafte Künstler, die dem gebildeten Theile des Publicums ein Genüge leisten, jenem großen Haufen misfallen sollten. Denn das Absolut-Wahre in der Kunst sowol, wie in der Natur, hat das Eigenthümliche, daß es allenthalben und unter allen Verhältnissen und Bedingungen gefällt.

Jene schlechte Declamation, welche uns sogleich an den mechanischen Schauspielern auf-

fällt, ist gedoppelter Art: ich will sie die singende und die hervorhebende Declamation benennen.

Die singende Declamation ist diejenige, welche, statt nur einige Worte der Rede wie einen Blitz aufleuchten und plötzlich wieder erlöschen zu lassen, im Gegentheile jedes Wort mit einer längern oder kürzern, anhaltenden Dauer dehnt und auf diese Weise gleichsam absingt, wodurch natürlich alle Lebendigkeit und jede Schattirung der Rede aufgehoben wird, so, daß diese gleichsam zum mechanischen Erzeugnisse eines leblosen Wesens herabsinkt und jede Freude und jedes Vergnügen an sich selbst stört und unmöglich macht. Wenn wir nun erwägen, daß diese Art der Declamation ganz entblößt ist von jener Abwechselung, die ich bereits oben als ein durchaus nothwendiges, leitendes Princip der Natur aufgestellt habe; daß sie, in so fern sie diese Abwechselung entbehrt, der Darstellung jedes Leben nimt; so wird es zur Genüge einleuchten, daß diese Art der Declamation unter allen verfehlten Arten derselben die schlechteste sein müsse, eben weil in ihr durchaus keine Abwechselung zur Erscheinung kommt, weshalb denn auch diese Declamation derjenigen, die in ihrer Abwechselung unrichtig betont, ohne Zweifel nachstehen muß, eben weil letztere, obgleich eine falsche Abwechselung, doch immer

eine Abwechselung hervorbringt, welche, da in dieser unmöglich alles verfehlt sein kann, hin und wieder Befriedigung gewähren muß. Uebrigens habe ich bemerkt, daß diejenigen Schauspieler, welche sich diese Declamation zu eigen gemacht haben, gewöhnlich den allergeringsten, künstlerischen Scharfsinn haben und also auch auf keine Weise von der gänzlich verfehlten Methode derselben überführt werden können, im Gegentheile sich wirklich wundern, wenn man ihnen zu verstehen gibt, daß sie auf unrechtem Wege sind. So wie ich diese Schauspieler mit voller Ueberzeugung für die schlechtesten unter allen halte, eben so glaube ich auch, daß sie unter allen am schwersten gebessert werden können, und zwar aus dem Grunde, weil es ihnen, wie gesagt, an jeder Art von künstlerischem Scharfsinne gänzlich gebricht. Denn welchem Schauspieler nur immer eine Anlage zum Nachdenken und Aufmerken gegeben ist, der wird schon von selbst das Verfehlte dieser Declamation begreifen und, hat er es einmal begriffen, auch sicher abzulegen sich bestreben, weil in der Kunst der Grundsatz, daß Eingeständniß (also auch Bewusstsein) des Fehlers schon halbe Besserung sei, noch weit mehr gilt, wie in der Moral.

Die hervorhebende Declamation ist in so fern ein, obgleich mittelbares Erzeugniß der vorigen, als das Bestreben, diese zu vermei-

den, von einem Extrem in das andere und also in jene, nemlich in die hervorhebende Declamation, verfallen ist. Denn beide sind gleichsam absolute Gegensätze: während nemlich die erste gar nichts nüancirt und schattirt, wodurch ein lebloses Gebilde entsteht, hebt und betont die zweite Alles, wodurch zu vieles Leben entsteht, das sich alsdann stets wieder von selbst vernichtet und vernichten muß. Besonders hat diese hervorhebende Declamation das höchst Unangenehme, daß sie nicht allein alles hervorhebt, alles vor Augen legt und zu dem Ende alles gleichsam zerschneidet; sondern sie hebt auch noch obenein gewisse Wörter ganz insbesondere hervor, oder dehnt diese vielmehr dergestalt, daß sie gleichsam eine ordentliche musicalische Länge bekommen. Die Schauspieler, welche diese hervorhebende Declamation ausüben, sind in der Regel verständiger, als die vorigen, weil doch so viel Reflexion in ihnen vorhanden ist, daß sie die Nothwendigkeit, jene singende Declamation zu vermeiden, begreifen. Nur gerathen sie, indem sie jenen Irrweg vermeiden wollen, auf einen neuen, nicht minder gefährlichen Pfad, der ihre Productionen eben so unerträglich macht, wie diejenigen der vorigen sind. Wenn nun die ersten aus Mangel an Verstande unverbesserlich sind; so darf man von letztern beinahe dasselbe erwarten, weil der Dünkel, der von der Halb=

heit erzeugt zu werden pflegt, sie jeder Zurechtweisung unzugänglich macht.

Worin besteht nun aber die eigentliche künstliche Declamation und welches ist die beste? Es ist bereits oben dargethan worden, daß und warum keine abstracte Regeln für die Declamation gegeben werden können. Ich muß demnach wiederholen, was ich schon so oft als Regel aufgestellt habe: die beste künstliche Declamation ist und bleibt die Nachahmung der natürlichen und jede Art von künstlicher Declamation hat nur in so fern Werth, als sie mehr oder weniger die natürliche nachzuahmen im Stande ist. Aber bei dieser Nachahmung der natürlichen Declamation muß auf zweierlei Gegenstände, von denen der erste bereits im Kapitel von der Schauspiel-Kunst als Grundsatz aufgestellt worden ist, die größte Sorgfalt verwandt werden.

Erstlich darf nemlich die künstliche Declamation nur in so fern die natürliche nachahmen, als letztere in sich Einheit und Zusammenhang offenbart. Da nun der Mensch in seinem natürlichen Zustande den zufälligen Einwirkungen der Aussendinge stets ausgesetzt ist, und deshalb auch in seiner natürlichen Darstellung durchaus keine künstlerische Einheit zur Erscheinung bringen kann; so soll die künstliche Declamation diese Einheit und diesen Zusammenhang, da wo ihn die Natur in ähnlichen Fäl-

len etwa verliehren könnte, mit der aufmerksamsten Sorgfalt wieder herzustellen suchen. Eine nur ganz oberflächliche Beobachtung des Menschen in der Wirklichkeit kann Belege von dem geben, was ich unter dem Mangel jener Einheit und jenes Zusammenhanges verstehe. Ich will daher zu dem Beispiele, welches ich bereits im Kapitel von der Schauspiel-Kunst über diesen Gegenstand angeführt habe, noch folgendes hinzufügen. Man nehme nemlich an, daß ein Mensch, der einem andern etwas Wichtiges erklären will und hierbei die nöthige Declamation mit Feuer und Nachdruck anwendet, entweder aus Mangel an hinlänglicher Kenntniß des abgehandelten Gegenstandes, oder aber durch eine äussere, oder innere Störung, ins Stocken geräth. Plötzlich wird dann ein Mangel an Zusammenhang, ein Zerreissen in seiner Rede und in seinen körperlichen Bewegungen entstehen, die niemandem, der auch nur ein oberflächlicher Beobachter ist, entgehen werden. Dieses Zerreissen der natürlichen Declamation soll nun die künstliche Declamation, indem sie alles aneinanderreihet, alles verknüpft und nichts ohne Zusammenhang läßt, mit der größten Sorgfalt zu vermeiden streben.

Zweitens soll sich die künstliche Declamation auch noch in einem andern, nicht minder wichtigen Puncte von der natürlichen unterscheiden. Da diese, nemlich die natürliche

Declamation, keinen künstlerischen Zweck hat, noch haben kann; so lässt sie oft im Feuer der Rede dieses oder jene Wort, eben weil sie es nicht vorher bedacht und studirt hat, fallen, indem sie es gleichsam ausser Acht lässt, ohne daß dies jedoch im eigentlichen Verstande die Einheit der natürlichen Rede stören sollte, deren eigner, entsprechender Charakter eben dieses Fallenlassen und Nichtbeachten eines Worts ist. Nun soll aber die künstliche Declamation, die auf jedes Wort, auf jede Silbe zu merken und damit zu wirken hat, diese Nichtbeachtung einzelner Wörter wol in der Qualität, aber nicht in der Quantität nachmachen, das heisst, sie soll solche Wörter allerdings auch fallen und unbetont lassen, aber nur scheinbar, weil, wenn dieses Fallenlassen der Wörter wirklich geschehen würde, das Publicum nicht mehr Kunst, sondern wirkliche Natur vor sich zu haben, glauben könnte. Keine Kunst soll aber den Wahn nähren wollen, als vermöchte sie es, wirklich zu täuschen. Uebrigens findet der Grund, daß man diesen Mangel an gehöriger Betonung auch schon deshalb vermeiden müsse, weil sonst das entfernte Publicum die Rede auf dem Theater nicht wohl vernehmen könnte, zwar allerdings Statt, ist aber nichtsdestoweniger nur ein ausserwesentlicher Grund. Auch dürfte es nicht minder wahr sein, daß aus dem zu weit getriebenen

Bestreben, recht künstlich und recht verständlich zu reden, jene unnatürliche Declamation entstanden sei, welche ich oben die singende und hervorhebende genannt habe.

Zweites Kapitel.

Von der Declamation der Tragödie.

Ehe ich diese Abhandlung beginne, ersuche ich den Leser, noch einmal dasjenige nachzulesen, was ich oben im Allgemeinen über die Tragödie abgehandelt habe und so viel als möglich die dort aufgestellten Grundsätze zu durchdenken und sich zu eigen zu machen, weil meine Ansichten über die Declamation der Tragödie nichts anders als Resultate und Folgerungen jener Grundsätze über die Tragödie selbst sein können und sein dürfen, weswegen ich auch in den beiden folgenden Kapiteln um desto kürzer werde sein können.

Wenn die Tragödie eine subjective Leidenschaft und deren Wirken, das heisst, die Leidenschaft der handelnden Person selbst, unmittelbar und zwar mit hohem Ernste zur Erscheinung bringen nnd in ihrer ganzen Kraft darstellen

soll; so geht daraus schon von selbst hervor, daß die Art und Weise, wie die Tragödie gesprochen werden soll, ebenfals ernst sein müsse. Nun liegt es aber in der Natur des Ernstes, daß die Aeusserungen desselben bedächtig, abgewogen, ergründet und erschöpfend sein müssen. Dies gibt also den Charakter der tragischen Declamation. Er besteht demnach in einer gewissen ruhigen, gewichtigen Art, jede Silbe deutlich und mit einer gewissen Länge auszusprechen, und zwar letzteres aus dem Grunde, weil die Natur des Ernstes es mit sich bringt, nicht leichtsinnig zu eilen, sondern bedächtig zu verweilen, weswegen denn auch die tragische Declamation die Töne nicht allein durch ihre Stärke, sondern auch durch ihre Länge zur Erscheinung zu bringen suchen muß. Dieser sich deutlich und bestimmt anzeigende Character der Tragödie unterscheidet auch die Declamation derselben ganz absolut von der Declamation der Comödie.

Zum Studium der tragischen Declamation empfehle ich, wie immer, die Natur, das heisst, der Künstler bemühe sich, die wirkliche Rede eines hochleidenschaftlichen, von irgend einem Affecte erregten Mannes in ernster Stimmung zu studiren und sich dieselbe in ihren feinsten Nüancen und Wendungen zu eigen zu machen, wobei es jedoch, wie schon oft erwähnt worden ist, eine unerlassliche Pflicht der Kunst ist, den

Mängeln der Natur, von denen ich bereits oben gehandelt habe, abzuhelfen zu suchen.

Der Charakter der tragischen Declamation ist also ein in Zeit und Raum ruhender, würdevoller Ernst. Wird dieser Character in der äussern Declamation übertrieben; so muß allerdings eine Abart derselben entstehen, wie wir sie in der That bei einigen tragischen Schauspielern finden, und welche in einem noch weit höher gesteigerten Grade das ist, was ich oben die singende Declamation genannt habe. Dem Genie allein (und ohne Genie läßt sich nicht einmal ein Handwerk, vielweniger die schwerste der Künste, zur möglichsten Vollkommenheit bringen), dem Genie allein ist es gegeben, die Mittel = Straße zwischen dem gehörigen Maße und zwischen der Verschwendung zu treffen.

Ein anderes Unterscheidungs = Zeichen der tragischen Declamation von der komischen geht aus dem Verse (der gebundenen Rede) hervor, welcher aber nicht allein der Tragödie, sondern auch der Comödie eigen sein sollte. Dieser Vers verleiht der tragischen Declamation schon an sich selbst einen bestimmten, immerwiederkehrenden Ton = Fall, welcher sich durch die Stärke und die Höhe und Tiefe des Tons bemerkbar macht. Beide können auch in der Comödie herrschen, wo aber die Dauer und das Anhalten des Tons, in so fern dies allein eine

Eigenschaft der Tragödie sein muß, nicht Statt finden darf. Ich wiederhole, was ich nicht zu oft wiederholen zu können glaube: die Natur allein ist im Stande, das Schema zur tragischen Declamation, so wie zu jeder andern künstlerischen Hervorbringung aufzustellen.

Drittes Kapitel.

Von der Declamation der Comödie.

Wenn die Tragödie die Darstellung einer unmittelbaren leidenschaftlichen Handlung der Handelnden selbst, also subjectiv ist; so findet sich in der Comödie keine eigentliche subjective, von innen ausgehende Handlung, sondern vielmehr nur ein objectiver (das heisst, von aussen hinein wirkender), ironischer Scherz vorherrschend, der das Richtige, Verfehlte und Zweckwidrige der komischen Handlung gleichsam bespotten und vor derselben warnen und abschrecken muß. Der hervorstechende Charakter der Comödie ist also spottender Scherz (Ironie), und die Aeusserungen eines solchen Scherzes können gleichsam nur Leucht-Kugeln, die im Augenblicke ihrer Entstehung auch schon wieder

verschwunden sind, verglichen werden. Wenn der Ernst also in gewichtigen, abgemessenen, dauernden Schritten einhergeht; so hüpft der Scherz bloß und berührt im Fluge kaum den Erdboden.

Letzteres gibt den Charakter der komischen Declamation. Ihre Rede muß leicht sein; der Ton derselben muß, kaum angegeben, auch schon wieder verhallt sein; nirgends darf ein Verweilen, ein Ruhen bemerkt werden, und nur einzelne Sylben müssen, gleichsam als Stützen der schwächeren, dann und wann mit einer scheinbaren, nicht wirklichen Dauer ausgesprochen werden.

Da der Scherz schon darum seltener ist, wie der Ernst, weil letzterer im bloßen Gefühle, jener aber in der Reflexion besteht, und Reflexion sich weit weniger im Menschen vorhanden findet, als Gefühl; so ist daher, was auch die Befangenheit der interessirten Parteien dagegen sagen mag, die Anlage zur Comödie weit seltener, als die zur Tragödie, sowol in dramatischer, als schauspielkünstlerischer Hinsicht. Denn es scheint mit Recht, als ob zur Hervorbringung und zur Darstellung der Comödie ein tiefer eindringender, mit Scharfsinn und Reflexion weit reicher begabter Geist gehöre, als zur Tragödie, wie denn auch die Erfahrung lehrt, daß es für einen erträglichen komischen Dichter zehn recht gute tragi-

sche gibt und daß fast jeder Schauspieler im Ernsten erträglich, im ächten, consequenten Komischen aber (wenn wir, wie billig, werthlose, mechanische Possenreisserei von ächten, mit Bewusstsein geschaffenen, komischen Darstellungen unterscheiden) mit wenigen Ausnahmen gänzlich unbrauchbar ist.

Und wo sind vielleicht in ganz Deutschland zehn komische Schauspieler zu finden, welche von der tiefen Bedeutsamkeit des komischen Spiels, das in seiner schrankenlosen Allgemeinheit scheinbar willkürlich, aber in der That nur um desto gefesselter ist, einen erschöpfenden Begriff, ja, auch nur eine allgemeine dunkle Ahnung hätten? Wo ist der Schauspieler (im Ernsten nicht etwa durch innere Nothwendigkeit, sondern blos durch äussere Decenz gefesselt), der im Komischen, wo sein ungeübter Geist keine Schranken erblickt, nicht jedem Maß und Ziel Hohn spräche und an die Stelle verständiger, consequenter Gesetzlichkeit die roheste, unkünstlerischte Willkühr setzte! Hört mich, Schauspieler, die ihr nicht allein den Namen Künstler (denn welcher Schauspieler wäre heutiges Tages kein Künstler), sondern auch das wahre, innere Wesen eines solchen erringen wollt, hört mich! Wenn der Witz des menschlichen Geistes unerschöpflich ist, wenn seiner alles durchdringenden, alles erspähenden Kraft kein Hohes zu hoch, kein Tiefes

zu tief ist, wenn der Witz einem Labyrinthe gleicht, zu dem nur das tiefste, anhaltendste Forschen den leitenden Faden darbieten kann; so glaubt mir, daß die Komik der höchste Gipfel der darstellenden Kunst sei, daß das Gebiet derselben die Laufbahn zeichnen müsse, welche der Schauspieler, um zu seinem Ziele zu gelangen, zu durchlaufen hat, und daß die Komik der einzigste und wahrste Probirstein des eigentlichen Künstlerthums ausmache.

Wenn die Darstellung des Trauerspiels, vermöge seines in ihm wohnenden ernsten, einheitsvollen Strebens zum Ziele, allerdings einen großen gebildeten Sinn und ein reiches fruchtbares Gemüth erfordert; so ist die Komik hingegen, in ihren tausendfältigen Verwickelungen, Verknüpfungen und Trennungen, das Resultat der tiefsten, philosophischen und psychologischen Abstraction, welche allein aus einem bis zur Vollkommenheit geläuterten und geübten Geiste hervorzugehen im Stande sein dürfte. Daher mag wol der erträgliche Tragiker, den oft Fleiß zu einem sehr verdienstlichen Mechanismus leiten kann, ohne eigentliches, wahres Genie sein; aber der erträgliche Komiker muß, um erträglich zu sein, dieses Genie schon in einem sehr hohen Grade besitzen.

Viertes Kapitel.

Von der Declamation des romantischen Dramas.

Ich muß es erwarten, daß die gewöhnlichen Critiker sowol, als etwa die wenigen Künstler, die mein Werk ernstlich studiren wollen, bei dem Anblicke dieser Ueberschrift nicht wissen werden, was ich eigentlich mit derselben sagen will. Eben so muß ich, unbekümmert um Misdeutung, hier gestehen, daß ich bisher noch nirgends, weder in den wenigen eigentlichen theoretischen Werken über Schauspiel-Kunst, noch in der Legion von Bemerkungen über theatralische Vorstellungen, welche unsere öffentlichen Blätter liefern, auch nur die leiseste Ahnung von der Idee gefunden habe, daß das romantische Drama eine Darstellung, also auch eine Declamation verlange, welche beide von denen des gewöhnlichen Dramas gänzlich verschieden sein müssen.

Ich habe bereits oben gesagt, daß ich das romantische Schauspiel, das heisst, dasjenige, in welchem sich eine ernste, subjective Leidenschaft und deren Wirken und Untergang mit der objectiven Ironie über verfehlte, zweckwidrige Bestrebungen der Comödie paaren würde,

für den höchsten Gipfel der neuern dramatischen Kunst zu halten geneigt sei. Die Darstellung eines solchen romantischen Dramas muß nun ebenfalls eine doppelte Natur haben: der Scherz muß mit dem Ernste dergestalt verbunden sein, daß sie beide zu einem einzigen Ganzen verschmelzen, und dadurch aus der Reihe der gewöhnlichen, natürlichen Erscheinungen gänzlich hinausgerückt werden.

Wer an der wahrhaften Nothwendigkeit einer solchen Darstellungs-Art und an deren vollkommenen Möglichkeit etwa zweifeln sollte, den will ich durch ein sprechendes, jeden Zweifel beseitigendes Beispiel von der Wahrheit meiner Behauptung überzeugen. Wer kennt nicht (um das bekannteste und jedermann am nächsten liegende Beispiel zu nehmen) die Rolle des Papageno in der Zauberflöte? Ich halte diesen Character, mit seinen nie endenden Freuden und Leiden, mit seinen unendlichen Uebergängen vom Schmerze zum Ernste, und umgekehrt, und in seiner gänzlichen Verrückung aus der gewöhnlichen Welt für das vollkommenste Schema eines romantischen Charakters. Nun hat es bisher im Allgemeinen zweierlei Arten gegeben, wie dieser Papageno ist dargestellt worden. Der eine Theil hat ihn nemlich ganz komisch genommen, das heisst, er hat ihn, ohne alles Gefühl und ohne jegliche Phantasie, mit der bloßen, alles zertheilenden und zer-

schneidenden Reflexion dargestellt; dem andern Theile, der, von unbewussten, dunklen Ideen geleitet, an einer solchen Darstellung Anstoß genommen, ist es eingefallen, in diesem Charakter die ernste Seite vorwalten, und den komischen Theil nur dann und wann, gleichsam wie eine Folie, durch das Ganze durchleuchten zu lassen. Daß beide Darstellungs-Arten gleich weit von der eigentlichen wahren Darstellung dieser Rolle entfernt sind, davon bin ich ganz vollkommen überzeugt, und ich muß es erwarten, ob gegenwärtige Auseinandersetzung auch andern die nemliche Ueberzeugung mittheilen wird.

Je schwerer es der Theorie fallen dürfte, das eigentliche Wesen der romantischen Declamation zur deutlichen Anschauung zu bringen; je leichter wird, es glücklicherweise auch hier sein, durch ein praktisches, aus der Natur genommenes Beispiel auf den eigentlichen Charakter jener Declamation hinzuweisen und denselben klar zu machen.

Ich darf zum voraus setzen, daß allen meinen Lesern aus der Erfahrung bekannt sein wird, welchen Begriff man mit einem sogenannten Schwärmer verknüpfe. Wird dieser Begriff auch nicht allgemein theoretisch aufgefasst; so hat doch jedermann eine ohngefähre Ahnung von dem, was ein solcher Charakter sagen will.

Ein Schwärmer ist nun nicht etwa ein bloßer mittelbar Leidender, das heisst, einer, den die Dinge um ihn herum beherrschen; sondern er ist vielmehr auch ein unmittelbar Handelnder, das heisst, der selbst mit gänzlicher Freiheit die Dinge um sich herum beherrscht. Wäre er Erstens ganz allein; so würde man ihn keinen Schwärmer, sondern einen Unglücklichen, ja oft sogar einen Wahnsinnigen nennen, und wäre er Letztens allein; so hiesse er abermals wieder kein Schwärmer, sondern ein Humorist.

Diese Verschmelzung der Freiheit des herrschenden Humors mit der Befangenheit des leidenden Ernstes ist es eben, was im Leben sowol, wie in der Kunst, jene Erscheinung gibt, die uns so absolut von den Alten unterscheidet, und welche im Leben Schwärmerei, in der Kunst hingegen Romantik genannt wird.

Ein Schwärmer im gemeinen Leben ist also das Vorbild eines künstlichen romantischen Charakters, und jenen in seiner natürlichen Erscheinung muß die Kunst studieren, wenn sie diesen künstlerisch darstellen will. Eben so sehr nun, wie derjenige Mensch, den wir im Leben einen Schwärmer nennen, sich von demjenigen unterscheidet, der ein bloß trauriger oder humorischer Mensch ist; eben so sehr muß auch in der Kunst die Darstellung des Roman-

tischen von dem des Rein-Tragischen und Rein-Komischen unterschieden sein.

Daß eine solche Darstellung da nothwendig sei, wo es der Künstler mit einem romantischen Charakter zu thun hat, wenn nemlich die äussere Form mit dem innern Gehalte nicht im schneidendsten Widerspruche befangen sein soll, ist eben so unumstößlich wahr, als es unmöglich ist, diesen Gegenstand in Hinsicht der Schauspiel-Kunst deutlicher, als es hier geschehen, abzuhandeln, weil das Ideal-Anschauliche sich nicht in theoretische Formen darstellen und auffassen lassen will.

Noch ist übrigens im gewöhnlichen Leben ein Zustand vorhanden, dessen physische und moralische Erscheinung ohngefähr eine Norm der schauspielkünstlerischen Darstellung für dasjenige geben kann, was wir in der Kunst einen romantischen Charakter nennen. Dies ist nemlich der Zustand eines Betrunkenen: denn welches ist ein allgemeineres und charakteristischers Kennzeichen der Trunkenheit, als der freie Humor in derselben, der aber stets wieder in die Befangenheit der persönlichen Verhältnisse zurückfällt? Und dies macht gerade den wahren Charakter der romantischen Poesie aus. Nimmt man nun der Erscheinung jenes Zustandes das jenige ab, was er zu viel in der Quantität haben möchte; so dürfte die Qualität, wie gesagt, ohngefähr den Maßstab für die

romantische Darstellung geben. Ich führe dieses Beispiel an, unbekümmert um die Beziehungen, welche ein unberufener Spott von demselben auf die romantische Poesie und deren schauspielkünstlerische Darstellung machen könnte.

Fünftes Kapitel.

Von dem sogenannten Conversations-Tone.

Als sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit der dramatischen auch die Schauspiel-Kunst zu entwickeln begann, da bestanden die Productionen der letztern (von denen hier nur allein geredet werden kann) aus rohen, materiellen Massen, denen die Kunst kein Leben einzuhauchen vermochte, weil eine solche Kunst noch nicht vorhanden war. Jegliches Bestreben deutete nemlich nur darauf hin, etwas Anders zu haben, als was man im gemeinen Leben hatte, worin sich allerdings schon ein Funken von Kunst offenbarte. Dennoch konnten die Anstrengungen der damaligen Schauspieler noch nicht darauf hindeuten wollen, die höheren Seelen-Kräfte des Pu-

blicums in Anspruch zu nehmen; sondern sie begnügten sich damit, nur das rohe Gefühl desselben zu befriedigen. Daher vermieden sie absichtlich in ihrer Declamation alles, was an die Natur erinnern konnte, und was nur recht kräftig von dieser abging, das fand den allgemeinsten Beifall. Somit scheint damals nicht allein die Tragödie, sondern sogar die Comödie, in jenem gezwungenen, höchst angestrengten Tone gesprochen zu sein, den man späterhin, theils um ihn zu bezeichnen, theils auch, um ihn zu verspotten, den Helden- und Staats-Actions-Ton genannt hat.

Als man in Folge der allmäligen Fortschritte der Kunst und Wissenschaft das Unnatürliche und Verwerfliche dieser Declamation zu fühlen begann, und man sich deshalb bestrebte, an deren Stelle etwas Zweckmäßigers zu setzen, da schritt man, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, von einem Aeussern zum andern und suchte nicht allein die Declamation der Comödie auf die Rede des gewöhnlichen Lebens zurück zu führen, sondern man glaubte auch sogar, die Tragödie in dem Tone der Comödie declamiren zu müssen. Diese Art der Declamation wurde nun, im Gegensatze der vorerwähnten Helden- und Staats-Declamation, der Conversations-Ton genannt.

Daß diese Umkehr der Art und Weise, wie man auf dem Theater sprach, ohnstreitig

viel Heilsames bewirkte und daß wir ihr die etwaigen Fortschritte, welche die theatralische Declamation seit jener Zeit etwa gemacht hat, zu verdanken haben, das wird niemand in Abrede sein. Von der andern Seite betrachtet, ist aber auch die Ansicht, welche jene Verbesserung herbeiführte, Ursach gewesen, daß das eigentliche Wesen der Declamation gänzlich verkannt und mit einer seltenen Einseitigkeit betrieben worden ist. Je mehr man nemlich von der Zweckwidrigkeit und Verfehltheit jener Helden- und Staats-Declamation überzeugt zu sein glaubte, desto eifriger und ausschliesslicher entschied man sich für den Conversations-Ton, dessen Anhänger nun ein unbesiegbares Vorurtheil für deren Werth bekamen, ein Vorurtheil, welches noch jetzt so wirksam ist, daß anerkannte Meister unter den Schauspiel-Künstlern bis auf den heutigen Tag keine Ahnung von dem großen Unterschiede der komischen und tragischen Declamation haben, sondern den sogenannten Conversations-Ton auch sogar in die Tragödie übertragen. Ich will jedoch nicht läugnen, daß sich auch hier bereits die bessere Einsicht geregt hat und für die Folge noch heilsamern Nutzen verspricht: was hier aber bis jetzt geleistet worden ist, kann nur meistens nach dem guten Willen, aber nicht nach dem Werthe an sich beurtheilt werden. Denn es ist gar keinem Zweifel unter-

worfen, daß unsere tragische Declamation, einige wenige verdienstliche Bestrebungen abgerechnet, noch weit hinter demjenigen zurück ist, was sie eigentlich sein sollte.

Hätte nun das oberwähnte, allgemeine Vorurtheil für den Conversations-Ton, bei dem Nachtheile, welchen dasselbe der tragischen Declamation zufügte, wenigstens den Vortheil gewährt, daß jener, der Conversations-Ton, um desto kunstgerechter ausgebildet worden wäre; so könnte man wenigstens den Verlust auf der einen Seite von dem Gewinne auf der andern als theilweise ersetzt betrachten.

Aber dieser sogenannte Conversations-Ton, oder die Declamation der Comödie, ist in ihrem jetzigen Zustande noch weit entfernt von jener Vortrefflichkeit, welche eine Kunst offenbaren muß, wenn sie mehr sein will, als bloße mechanische Fertigkeit.

Sechstes Kapitel.

Von der Mimik.

Mimik heisst die Kunst des Mienen-Spiels und steht allerdings, in so fern die Mienen, nebst der Declamation, ein unmittelbarers Erzeugniß der innern Leidenschaften, als die Ge-

behrden, sind, diesen an Wichtigkeit bei weitem vor. Da jedoch die Grundsätze und das eigentliche Wesen der Mimik nicht wol ohne die tiefsten psychologischen und philosophischen Speculationen ergründet zu werden vermögen; so muß ich hier, wo blos von praktischen Ansichten die Rede sein soll und muß, in Betreff dieses Gegenstandes auf meine Theorie der Schauspiel-Kunst verweisen. Aber auch dort dürfte dieser Gegenstand mehr Interesse haben für den Psychologen und Philosophen, als für den Schauspieler. Denn dieser soll und muß bei einer Kunst, die kein andres Gesetz anerkennt, als die Natur selbst, vom eifrigsten Studium dieser Natur, und nicht durch psychologische Abstractionen, gebildet werden. Vermag sich der Schauspieler zu der Stufe solcher Abstractionen zu erheben; so ist das allerdings um so verdienstlicher. Allein bei der jetzt vorherrschenden Bildung der Schauspieler dürfte man zu solchen Forderungen bei weitem noch nicht berechtigt sein.

Ich muß hier (was ich schon so oft gethan habe und noch immerfort thun werde) abermals dem Schauspieler die unumgänglichste Nothwendigkeit auferlegen, auch in Betreff der Mimik die Natur zu studiren und nur das zu geben, wovon ihm diese vorher das Schema geliefert hat. Sollte man mir hier und an mehrern andern Orten vielleicht vorwerfen, daß

ich mit dem Rathe, die Natur zu studiren, zu freigebig wäre; so antworte ich darauf, daß man auf eine Sache, an der es so sehr gebricht, nicht aufmerksam genug machen kann. Denn die Natur ist die einzige, große Lehr-Meisterinn in der Kunst, die Alle und Alles lehrt und ohne deren treustes, redlichstes Studium wir auch nicht das Allergeringste vermögen, besonders in der Schauspiel-Kunst, die, so zu sagen, in der allerpersönlichsten Verbindung mit der Natur steht. Da sie selbst unergründlich ist und nur aus den gegebenen Resultaten zu erkennen ist, ohne daß wir vermögen, die Grundsätze derselben mit unumstösslicher Gewissheit vestzustellen; so geht daraus hervor, daß eben die Natur uns die Resultate an die Hand geben müsse, die uns hier einzig und allein statt theoretischer Grundsätze dienen können. Und nur in dieser Hinsicht, und folglich sehr uneigentlich, kann von einer Theorie der Schauspiel-Kunst, so wie von jeder andern Kunst, die Rede sein, deren äussere Regeln zwar wol gelehrt werden können, wo aber von keinem innern leitenden Principe, welches uns stets verborgen bleiben wird, die Rede sein darf.

Die Mimik ist, wie schon oben gesagt, nach der Declamation der vorzüglichste Gegenstand der Schauspiel-Kunst. Es versteht sich von selbst, daß ihre Regeln mit denen zur Gebehrde und Declamation absolut in einem ein-

zigen Puncte zusammen treffen müssen, und in so fern muß dann auch die Mimik mit der Declamation und Gebehrde innere Entstehung und äussere Bedingungen gemein haben. Daher gilt von der ersten, was ich bereits von der Declamation angemerkt habe und was ich von den Gebehrden noch anmerken werde.

Ich wiederhole nochmals, daß nur der Mensch in der Wirklichkeit lehren kann, nach welchen äussern Grundsätzen das Mienenspiel bei den jedesmal obwaltenden Affecten sich thätig zeigt.

Siebentes Kapitel.

Von den Gebehrden.

Die allgemeinen praktischen Grundsätze, welche ich oben über die Declamation aufgestellt habe, gelten auch hier von den Gebehrden, weil diese mit der Declamation in dem absolutesten, innigsten Verhältnisse stehen. Denn Declamation ist die hörbare und Gebehrde die sichtbare Verkörperung der Gedanken. Aber, eben weil die Declamation, ihrer Natur nach, unmittelbar zum Verstande spricht und stets vollkommen deutlich erscheinen kann (welche Vorzüge der Gebehrde bei weitem abgehen),

bleibt diese jener, der Declamation, stets untergeordnet und darf ihr nur zur Begleiterinn dienen, nicht aber gleiche Herrschaft mit ihr ausüben, oder sie wol gar unterjochen und verdrängen wollen.

So wie im Vorhergehenden, weise ich auch hier den Schauspieler, mit der oft wiederholten nothwendigen Einschränkung, auf die Natur hin; denn nur, wenn diese getreulich copirt wird, ist derselbe in seiner Gebehrde wahr und also auch vortrefflich. Auf eine tiefere psychologische Untersuchung der Gebehrden darf ich mich hier, meinem, in der Vorrede dargethanen Plane zu Folge, eben so wenig einlassen, als ich es in Betreff des Inhalts der vorigen Kapitel gekonnt habe.

Ich theile die Gebehrden im Allgemeinen in ausdrückende (unmittelbare) und in begleitende (mittelbare) ein.

Die ausdrückenden oder unmittelbaren Gebehrden sind dazu bestimmt, den Sinn der Rede durch äussere, sichtbare Zeichen auszumalen, also gewissermaßen zu verstärken. Sie müssen deshalb mit dem Sinne der Rede im innigsten Vereine stehen und dasjenige, was die Rede besagt, ihrerseits noch deutlicher auszudrücken suchen. Dies geschieht, indem die Gebehrden durch ein äusseres, natürliches Bild den Sinn darstellen, welcher in der Rede enthalten ist. Wenn, zum Beispiel, ein er-

habener Gegenstand beschrieben werden soll; so sucht die Gebehrde nach oben zu streben, so wie sie im Gegentheil bei einem verächtlichen Gegenstande nach unten deutet.

Da nun der Sinn jeder Rede entweder eigentlich (physisch) oder uneigentlich (moralisch) sein muß; so geht daraus hervor, daß auch die Gebehrde beides ausdrücken müsse und zwar auf eine, von einander verschiedene Weise, eben weil, je nachdem der Sinn der Rede physisch oder moralisch ist, auch in diesem Sinne der Rede eine Verschiedenheit liegen muß. Wenn dieser Sinn nun eigentlich ist (wenn ich, zum Beispiele, sage, der Berg reicht bis in die Wolken); so ergiebt sich, daß die Gebehrde mehr nach oben gehen müsse, als wenn etwas Uneigentliches (wenn es, zum Beispiele, hiesse, sein Ruhm reicht bis in die Wolken) ausgedrückt werden soll. Es leuchtet von selbst ein, daß der Schauspieler bei dem Gebrauche und der Wahl der Gebehrden eben so, wie bei der Declamation, vom scharfsinnigsten, fleißigsten Studium der Natur geleitet werden muß, wenn er sich deren nicht zweckwidrig, oder, was eben so verfehlt sein würde, in zu großer Menge, oder jede einzeln zu übertrieben und misbrauchsweise bedienen will.

Die begleitenden oder mittelbaren Gebehrden sind diejenigen, welche gleichgültige Reden, das heisst, solche, welche weder ein eigentli-

ches physisches, noch moralisches Bild enthalten, zu begleiten pflegen. Da nun jene Reden an sich selbst von keiner Bedeutung sind, weil unmöglich Alles von Bedeutung sein kann; so folgt daraus natürlich, daß auch die Gebehrden, welche diese Reden begleiten, ohne Bedeutung sein müssen. Auch hier und vielleicht hier noch mehr, wie bei den ausdrückenden Gebehrden, soll und muß die Natur studirt und dasjenige, was sie gibt, zum Vorbilde der künstlichen Gebehrden genommen werden. Wenn ich bereits oben von dem Misbrauche der ausdrückenden Gebehrden gesprochen habe; so muß ich hier ganz besonders ernstlich davor warnen, sich vor jeder Ueberladung und Uebertreibung zu hüten, weil diese hier noch weit eher Statt finden können, wie bei den ausdrückenden Gebehrden, indem diese, wie jedermann sieht, ihre Gesetze, und also auch ihre Schranken in sich selbst haben, die begleitenden Gebehrden jedoch gänzlich gesetzlos, also willkürlich sind und daher folglich auch weit leichter gemisbraucht werden können.

Im Allgemeinen findet nun dasjenige, was wir ein unnatürliches Spiel zu nennen pflegen, besonders und weit eher bei den Gebehrden, als bei der Declamation, Statt, weil die Declamation ein weit unmittelbarers Erzeugniß der menschlichen Erkenntniß und also dem Irrthume weit weniger unterworfen ist,

als die Gebehrden, welche ihrerseits nur überhaupt auf etwas Allgemeinem und Unbestimmtem beruhen. Da nun, wie gesagt, das Gebehrden-Spiel am meisten gemisbraucht werden kann, und dieser Misbrauch dasjenige bildet, was unter dem Namen des unnatürlichen Spiels auch der Ungebildetste im Publicum mehr oder weniger zu erkennen weiß; so wird es daraus deutlich, daß der Schauspieler es sich zur nothwendigsten und eifrigsten Pflicht machen müsse, auch in Betreff der Gebehrden die Natur zu studiren und diese so viel als möglich zum Vorbilde jener, nemlich der Gebehrden, zu nehmen. Aber um bei diesem Studium so sicher als möglich zu gehen, empfehle ich ihm, diejenigen natürlichen Charaktere zu studiren, welche, wie man es nennt, flegmatischen Temperaments sind, und, so viel es geschehen kann, die sogenannten sanguinischen Menschen ganz ausser Acht zu lassen, weil das zu Wenige jener immer sicherer zum Ziele führen muß, wie das zu Viele dieser, indem nemlich vom zu Wenigen häufiger ein Uebergang zum Rechten zu hoffen steht, als vom zu Vielen.

Was nun im Allgemeinen die Gebehrden anbetrifft; so habe ich dabei nach reiflichem, anhaltendem Nachdenken Folgendes als unumstößlich wahr anzuerkennen geglaubt. Wenn uns die Natur lehrt, daß es Menschen gibt,

welche fast ohne alle Gebehrde auch die leidenschaftlichsten Aeusserungen zu erkennen zu geben pflegen; so geht daraus hervor, daß die Gebehrden für kein ursprünglich Nothwendiges, für kein absolut Unerlassliches gehalten werden können, daß ihr Gebrauch nur zufällig ist und daß sie nur in so fern zur Rede gehören, als der Geist des Menschen, von welchem die Rede ein Erzeugniß ist, und der Körper desselben ursprünglich eins und nicht von einander zu trennen sind, da es dann eine natürliche Folge ist, daß, wenn der Geist handelt, der Körper ebenfalls in Thätigkeit gesetzt sein will. Die Gebehrden scheinen also mehr auf einem unbewussten Mechanismus zu beruhen, als in einem völlig bewussten Grundsatze ihre Entstehung zu haben. Daher ist jedes Uebermaß, jede Affectation, jede Prätension, selbst wenn deren Schema in der Natur gefunden und mit künstlerischem Zusammenhange bearbeitet wäre, durchaus und ohne Ausnahme zu tadeln und die sparsamste Oeconomie derselben um so mehr anzuempfehlen, da wir sehen, daß einige Deutsche Meister es für zweckmäßig halten und dazu im Stande sind, ganze Scenen ohne jegliche Gebehrde zu spielen. Ich sage mit Fleiß, daß sie dazu im Stande sind; denn es wird wol einem mittelmäßigen Schauspieler nichts schwerer, ja selbst unmöglicher, als die Hände und die Füße still zu halten, welches auch schon

durch die gewöhnliche Redens-Art angedeutet wird, daß sie nicht wissen, wo sie die Hände und Füße lassen sollen. Es darf also jedem Schauspieler als ein unbezweifelter Beweis seines werdenden Künstlerthums angegeben werden, wenn er im Stande ist, ganz ohne alle Fuß- und Hände-Bewegung zu spielen. Wer hier etwa einwerfen sollte, daß dadurch eine zu große Einförmigkeit, eine zu große Kälte in die schauspielkünstlerische Darstellung kommen dürfte, der mag bedenken, daß Kälte, oder Wärme nicht durch etwas Aeusseres, als, zum Beispiele, durch die Gebehrden, sondern vielmehr einzig und allein durch das Innere, durch die Declamation nemlich, hervorgebracht werden können. Es versteht sich übrigens von selbst, daß in hochleidenschaftlichen Momenten die Gebehrden, weise und zweckmäßig angewandt, von der höchsten Wirkung sein müssen.

Wer übrigens diejenigen Grundsätze, welche ich bisher über Tragödie und Comödie, über tragische und komische Declamation aufgestellt habe, mit einiger Aufmerksamkeit geprüft hat, der wird hier schon ohne mein Erinnern einsehen, daß die tragischen Gebehrden von den komischen durchaus verschieden sein müssen.

Die tragische Gebehrde soll eben so, wie die tragische Declamation, den Charakter des Ernstes haben, das heisst, sie soll Einheit, Zusammenhang, Ruhe und ein gewisses Ver-

weilen zur Anschauung bringen, welches Alles im strengsten Gegensatze mit der flüchtigen, abgerissenen, nie ruhenden Gebehrde der Comödie steht. Die Gebehrde der Tragödie soll demnach eine gewisse dauernde Ausführlichkeit besitzen, welche dem Sinne der Tragödie, eine einzige Leidenschaft stets im Augenmerke zu haben und diese mit ungestörter Ausdauer und Beharrlichkeit zu einem gewissen Ziele zu führen, am angemessensten ist. Es bedarf übrigens kaum angemerkt zu werden, daß die tragische Gebehrde mit der tragischen Declamation durchaus die nemlichen innern und äussern Grundsätze gemein habe.

Die komische Gebehrde ist nebst ihrem Charakter, nach dem, was bereits oben und jetzt insbesondere über dieselbe gesagt worden ist, durchaus nicht zu verkennen, in so fern nemlich beide im absolutesten Gegensatze mit einander stehen. Was bei jener dauernde Ausführlichkeit ist, das erscheint in der komischen Gebehrde eilend und abgerissen; der bedächtige, einfache Ernst der tragischen Gebehrde artet in der komischen in leichte, hüpfende, mannigfaltige Aeusserungen der Laune aus, mit einem Worte, die Gebehrde der Tragödie gleicht dem nachdenkenden, alles erwägenden Ernste des Mannes, die der Comödie hingegen zeigt sich in der Gestalt der frohen Jugend, die alles geniesst, an nichts sich bindet und

zugleich alles belacht. Die komische Gebehrde hat übrigens mit der komischen Declamation ebenfalls dieselben Grundsätze gemein.

Achtes Kapitel.

Von der witzigen Darstellung.

Diese Darstellungs-Art, der ich den Namen der witzigen gegeben habe, ist mehr oder weniger die Art, wie die Franzosen sowol ihre Comödie als Tragödie (mit dem, aus der Natur der Dinge hervorgehenden nothwendigen Unterschiede) darzustellen pflegen. So wie der Franzose in seiner persönlichen, natürlichen Erscheinung von dem Deutschen verschieden ist, eben so sehr ist und muß auch die theatralische Darstellung beider von einander verschieden sein. Während die Natur des Deutschen nach innen zu gewandt ist, sich in sich selbst vertieft und nur für das Eine Interesse hat, also auch im Leben schon mehr oder minder poetisch verfährt, lebt der Franzose nur in der Aussenwelt, wird von allen Dingen zugleich gefesselt, ohne sich jedoch für das Innere eines einzigen derselben zu interessiren und neigt sich also offenbar zum Witze hin, der, in dieser speciellen Be-

deutung genommen, der absoluteste Gegensatz der Poesie ist.

Meinen obigen Vergleich zwischen dem Franzosen und Deutschen will ich durch folgendes Beispiel allgemein verständlich zu machen suchen. Man nehme an, es kommen ein Deutscher und ein Franzose an einen mit Merkwürdigkeiten versehenen Ort; so wird ersterer in der Regel nur Dies oder Jenes beachten und von innen aus verstehen lernen wollen; der Franzose hingegen, der von dem Einen gänzlich abstrahirt, wird alles betrachten und alles mit einander vergleichen und verbinden wollen. Hierdurch eben muß der Franzose eine mannigfaltigere Lebendigkeit nach aussen hin bekommen, eben weil er das Mannigfache will; dahingegen der Deutsche, dessen Streben nur auf einen Punct geht, nur einer einfachen Bewegung bedarf, um diesen zu erreichen. Dies, dünkt mich, ist der unterscheidende Charakter des Deutschen und des Franzosen, woraus auch der absolut unterscheidende Charakter ihrer beiderseitigen schauspielkünstlerischen Darstellung hervorgeht.

Wenn nun, wie bereits oben genügender auseinandergesetzt ist, der Deutsche Schauspieler, als solcher, mehr Talent zur poetischen Darstellung hat und haben muß, wie der Französische, seine Productionen aber dennoch keinesweges durchgängig poetisch, sondern vielmehr portrai-

tirend sind; so muß der Französische Schauspieler, als solcher, der poetischen Darstellung noch weit abwendiger sein und also auch noch mehr portraitiren, wie der Deutsche. Da nun ferner der Französische Schauspieler in seinem Spiele nur portraitirt und nie idealisirt, der Deutsche Schauspieler hingegen, von Natur zum Ideale, von seiner Beschränktheit aber zum Portraitiren hingezogen, beides ausbildet und daher in Keinem etwas Vollendetes liefern kann; so folgt abermals daraus, daß der Franzose, eben weil er einmal in seiner Darstellung rein abgeschlossen ist und von nichts Zweitem darin gestört wird, in dieser seiner Art, darzustellen, auch geübter und vollkommener sein müsse, als der Deutsche Schauspieler in der seinigen. Dies ist nun auch der große Vorzug der Französischen Schauspieler vor den Deutschen, daß sie die Persönlichkeit der ganzen Nation (nicht, wie die Deutschen, nur einzelner Stände) mit einer Virtuosität zu portraitiren wissen, die den Kenner sowol, wie den großen Haufen, sich für den Französischen Schauspieler, zum Nachtheile des Deutschen, zu entscheiden zwingt.

Zur leichten Uebersicht obigen Satzes will ich denselben noch einmal auseinandersetzen. Wenn der Deutsche Schauspieler, eben weil er etwas prosaisch und etwas poetisch, keins von beiden aber ganz ist, also in seiner Darstellung

meistens ein Gemisch von beiden zur Anschauung bringt, welches, eben weil es keine Einheit hat, nicht befriedigen kann; so gewährt der Französische Schauspieler in so fern eine befriedigendere Genugthuung, als er doch wenigstens die prosaische Darstellung vollkommen inne hat und vermöge dieser nur eine einzige Einheit geben und möglichst ausbilden kann. Der Franzose portraitirt also vollkommen, dahingegen der Deutsche etwas idealisirt und etwas prosairt, also keins von beiden in der Vollkommenheit gibt. Da nun auch der Franzose in seiner äussern, witzigen Bildung weit vollkommener abgeschlossen ist, wie der Deutsche in seiner halb poetischen und halb prosaischen; so geht daraus ebenfalls wieder hervor, daß die Productionen der Franzosen nicht allein durch ihr geübters Spiel, sondern auch durch das Vollendete dessen, was sie zu portraitiren haben, einen größern Reitz gewähren und eine anziehendere Kraft besitzen müssen.

Hiervon leiden jedoch die eigentlichen tragischen und die eigentlichen komischen Darstellungen beider Nationen eine Ausnahme. In so fern nemlich der Deutsche ohnstreitig eine Anlage zur Poesie in sich hat, welche dem Franzosen abgeht; so müssen poetische Charaktere auch kunstgerechter von den Deutschen, als von den Franzosen gegeben werden, weil letzteren aller Sinn für das Rein-Poetische, ganz insbe-

sondere aber für die Romantik, zu mangeln scheint, Statt welcher sie stets ihre nationelle Persönlichkeit in die Darstellung überzutragen pflegen. Dies wird nirgends deutlicher, als wenn man die Franzosen ursprünglich Italiänische komische Opern in ihrer Sprache darstellen und dann das wahrhaft Poetisch-Komische derselben in die grellste Französische National-Persönlichkeit verwandeln sieht. Das eigentliche Wahrhaft-Komische, in so fern dies gänzlich von dem Witzigen unterschieden ist, gibt demnach eine Aufgabe, welche die Franzosen nicht zu lösen vermögen, weswegen denn auch alle Deutsche Opern, welche die Franzosen auf ihr Theater gebracht haben, und welchen mehr oder weniger eine romantische Grundlage eigen ist, haben misfallen müssen. Denn das Romantische, prosaisch nach nationellen oder persönlichsten Portraits dargestellt, ist ein Unding, das Sinn und Gemüth zugleich beleidigt. Man denke sich zum Beispiel den Papageno als einen Französischen naiven Bauerburschen, so wie den Leporello in der Gestalt eines intriganten Französischen Bedienten dargestellt, und was kann greller und zugleich widerlicher erscheinen?

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Neuntes Kapitel.

Soll der Schauspieler künstlich, oder natürlich spielen?

Obgleich diese Frage in Folge mehrer, der bereits abgehandelten Kapitel schon hinlänglich beantwortet sein dürfte; so will ich dieselbe doch aus dem Grunde hier noch besonders abhandeln, weil der Gegenstand dieser Frage bisher ein steter Streitpunct sämmtlicher Dramaturgen gewesen und der Streit selbst um desto heftiger geführt worden ist, als sich die gegenseitigen Parteien überall nicht wohl verstanden zu haben scheinen.

Obige Frage ist nemlich einer doppelten Auslegung fähig und diese doppelte Auslegung ist auch sehr häufig gemacht und zur Verwirrung des Streits angewandt worden. Sie kann nemlich einmal heissen: Soll der Schauspieler den gegebenen Charakter so darstellen, wie dieser in der Natur vorhanden sein dürfte? Und sie kann auch zweitens heissen: Soll sich der Schauspieler auf dem Theater betragen, wie in seinem Zimmer, oder soll er vielmehr auf demselben anders erscheinen, als er sich wirklich für gewöhnlich zu benehmen pflegt?

Die erste Frage, ob der Schauspieler den Charakter so darstellen soll, wie dieser in der

Natur vorhanden ist, oder ob er demselben eine künstliche Form zu geben suchen muß, ist in Verlaufe dieses Werks bereits hinlänglich beantwortet worden, und kann deshalb hier füglich übergangen werden. Die zweite Frage hingegen, ob sich der Schauspieler auf dem Theater anders, wie im gewöhnlichen Leben, zu benehmen habe, bedarf einer nähern, tiefer eindringenden Auseinandersetzung.

Wenn es schon im Worte liegt, daß die Schauspiel-Kunst eine Kunst ist, und daß dasjenige, was auf dem Theater vorgeht, daselbst nicht wirklich, sondern nur scheinbar vorgeht, daß ferner die Hecken, Bäume, Wände und Häuser auf demselben nicht wirklich vorhanden, sondern nur künstlich nachgeahmt sind; so ergiebt es sich hieraus schon von selbst, daß auch der Schauspieler, indem er auf dem Theater steht und seine Rolle spielt, nicht er selbst in seiner natürlichen Beschaffenheit, sondern im Gegentheile etwas ganz anders als er selbst, also etwas künstliches ist und daß er also nicht spielen darf, wie er etwa selbst für den Moment dazu geneigt sein möchte, sondern, daß er vielmehr seine eigentliche, natürliche Persönlichkeit mit einer künstlichen vertauschen muß.

Die Kunst also, welche auf dem Theater angewandt werden soll, ist Kunst, das heisst, sie darf nicht, wie das Betragen im gewöhnlichen Leben, unbewusst, sondern sie muß sich

ihrer im Gegentheile streng bewusst sein; sie muß ferner, nicht, wie das Betragen im gemeinen Leben, dem Zufalle anheim fallen, sondern nach einem vorhergeschaffenen Plane in steter Einheit und in vollkommenem Zusammenhange ausgeübt werden.

Zehntes Kapitel.

Gibt es eine prosaische und eine poetische Darstellung und worin besteht dieselbe?

Wenn es die Aufgabe der Poesie sein soll, das Reale (das in der Natur Vorhandene) in das Ideale (in das bloß in der Idee Vorhandene) hinüberzutragen; so ist der Sinn dieser Forderung, auf die Schauspiel-Kunst bezogen, folgender. Die Menschheit (mit der es diese Kunst allein zu thun hat) besteht nicht aus einem einzigen Menschen, sondern aus unendlich vielen. Ob nun gleich der Geist in ihnen nach einem und eben demselben Principe in Thätigkeit gesetzt wird; so äussert sich doch diese Thätigkeit, eben weil sie sich nicht in einem einzigen, sondern in unendlich vielen Menschen offenbart, nach aussen hin in unendlich verschiedenen Formen, je nachdem diese Menschen durch

ihre verschiedenen innern und äussern Bedingungen gänzlich verschieden von einander sein müssen. Der Minister wird sich äusserlich anders benehmen wie der Handwerker; dieser wieder anders, wie der Kriegsmann, und so jeder Stand verschieden von dem andern. Wer nun bei der Darstellung eines Charakters mehr auf diesen Stand der darzustellenden Person, als auf den Charakter selbst, Rücksicht nimt, das heisst, wer, zum Beispiel, bei der Darstellung eines Ministers mehr darauf denkt, denselben so darzustellen, wie er sich äusserlich in der wirklichen Welt zu benehmen pflegt, ohne die, in demselben handelnde Leidenschaft zur Norm seiner Darstellung zu wählen, von dem kann man allerdings sagen, daß er prosaisch darstellt, daß heisst, daß er den Charakter, statt ihn dergestalt in das Allgemeine zu ziehen, daß er ein Schema für alle so organisirte Charaktere werden müsste, auf eine Weise darstellt, wie sich dieser oder jener Stand in der Welt wirklich zu benehmen pflegt. Man nennt diese Art der Darstellung auch portraitiren. Wenn dieses Portraitiren nun allerdings wo nicht ein totales Studium der Natur (denn dieses bringt die wahre poetische Kunst hervor), sondern wenigstens ein theilweises Auffassen derselben erfordert; so geht daraus hervor, daß dieses Portraitiren, wenn es nur in seiner Art vollkommen ist, immer mehr werth sein müsse, als

gar kein Studium der Natur, weder ein generelles (allgemeines), noch ein specielles (besonders). Was übrigens die Wirkung eines solchen portraitirenden Spiels auf das Publicum anbetrifft; so lehrt uns die tägliche Erfahrung, daß diejenigen wenigen Künstler, welche diese Art des Spiels möglichst vollkommen ausgebildet haben, den meisten Beifall erhalten und aus dem Grunde auch erhalten müssen, weil das große Publicum eher von der Species (der einzelnen Gattung), als vom Genus (dem ganzen Geschlechte, im Allgemeinen) eine Ahnung haben kann. Daher wird auch zum Nachtheil der Kunst (welche, wie gesagt, ein Schema für das ganze Geschlecht und nicht für die einzelne Gattung geben soll) das Portraitiren von Tage zu Tage mehr Mode und diejenigen Künstler, welche dasselbe mit Glück ausüben, entschädigen sich mit dem Beifalle der Menge für den Tadel der Einzelnen.

Aus diesem Allen dürfte nun schon zur Genüge hervorgehen, was, als Gegensatz des Portraitirens, oder der prosaischen Darstellung, die poetische Darstellung eigentlich sein müsse. Wenn jenes, das Portraitiren, es mit dem einzelnen Stande zu thun hat und diesen in seiner äussern, mechanischen Beschaffenheit zu copiren sucht; so strebt die poetische Darstellung nach dem Allgemeinen, was aus dem Innern des Charakters hervorgeht und be-

müht sich, letztern so allgemein, als möglich zu machen, das heisst mit andern Worten, ihn zu idealisiren. Diese poetische Darstellung ist und soll nun die höchste Aufgabe für die Schauspiel-Kunst, so wie für jegliche andere Kunst sein, und sie ist es allein, die den eigentlichen Künstler macht. Wenn das Portraitiren allerdings einen gewissen Grad von Auffassungs-Gabe, von mechanischer Nachahmung, welche um so verdienstlicher ist, als sie sich vollendet zeigt, zum voraus setzt; so erfordert dagegen die poetische Darstellung ein wahrhaftes göttliches Genie, dem nicht allein die Oberfläche, sondern auch die tiefste Tiefe im Menschen vollkommen bewusst erscheint. Dieses Genie kann und wird sich nicht damit begnügen, in Aeusserlichkeiten, welche blos ausserwesentliche Producte der jedesmaligen Lage des Menschen sind, sich zu zersplittern, oder Nebensachen zu Hauptsachen zu machen und somit so unkünstlerisch als möglich zu verfahren; sondern dies Genie wird vielmehr, unter gänzlicher Nichtbeachtung aller Zufälligkeiten, die Totalität des Charakters aufzufassen und diesen, indem es alle individuellen Besonderheiten von demselben trennt, zur allgemeinsten, idealsten Erscheinung zu bringen, sich bestreben.

Eilftes Kapitel.

Von der Darstellung schlechter Charaktere, oder sogenannter Bösewichter.

Es ist schon oben angemerkt worden, daß, als sich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Schauspiel-Kunst zur Kunst zu entwickeln begann, man, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, mit dem guten Willen, das Rechte zu leisten, diesem Rechten nun zu viel that und sich auf unnatürliche, grelle Abwege verlohr, wodurch die Darstellung, statt natürlich zu sein, zu Caricatur und Verzerrung wurde. Kaum waren hernach bessere Köpfe auf die Unnatur dieser Darstellung aufmerksam geworden und kaum hatten sie es glücklich vermogt, auch den großen Haufen davon zu überzeugen, als nun die Ausüber jener Kunst aus dem Uebermaße des zu Vielen in ein Uebermaß des zu Wenigen verfielen und dem zu Folge gar nichts Leidenschaftliches, Grelles oder Kräftiges mehr zur Erscheinung bringen wollten, selbst dann nicht, wann auch der darzustellende Character augenscheinlich aus diesen Elementen zusammengesetzt war, so, daß nun, mit einem Worte, die lebendige, sich tausendfach

gestaltende Natur unter ihren Händen zur todten Maschine wurde, die höchstens Füße und Zunge rührte, weil doch nun einmal gegangen und gesprochen werden musste.

Diese Ansicht der Dinge dauert, mehr oder weniger, noch jetzt fort, und, von ihr geleitet, stellen selbst die wenigen Meister unter den Deutschen Schauspielern den Grundsatz auf, daß der Bösewicht auf dem Theater durchaus äusserlich nicht anders, wie ein guter Charakter, dargestellt werden müsse. Das Unwahre dieser Ansicht ist um so schwerer zu zeigen, als es auf der engen Grenzlinie des zu Wenigen von innen und des zu Vielen von aussen mitten inne liegt. Ich will es versuchen, mich so deutlich als möglich zu erklären.

Wenn es eine gewöhnliche, täglich vorkommende Redens-Art ist, daß man von Jemandem, dem man nichts gutes zutrauet, zu sagen pflegt, er sehe aus, wie ein Bösewicht; so gibt dies, dünkt mich, schon einen hinlänglichen, psychologischen Beweis, daß der böse Mensch etwas in seinem Aeussern haben müsse, was ihn vor andern auszeichne. Und in der That muß man nur ein ganz gewöhnlicher Menschen-Beobachter sein, um zu bemerken, daß sich böse Gemüther fast in der Regel durch besondere Nüancen in Blick, Miene, Gebehrde, Ton und in der ganzen Haltung von guten Menschen auszuzeichnen pflegen. Wer wäre im

Stande, diese allgemeine Erfahrung zu läugnen und das Gegentheil von derselben zu behaupten?

Zu obiger Redens-Art, der Mensch sieht aus wie ein Bösewicht, kommt nun noch eine andere, weit ausdrucksvollere, deren Sinn geradezu andeutet, daß das Ausgezeichnete in der Bildung des Bösewichts kein Zufall, sondern wirkliche Absicht sei. Wer kennt nemlich die Redens-Art nicht: Gott hat ihn gezeichnet? Hiermit soll offenbar angedeutet werden, daß Gott in die Bildung böser Menschen mit Fleiß eine Abzeichnung gelegt habe, vermöge welcher sie von allen andern zu unterscheiden sein sollten.

Wenn diese ausgezeichnete Bildung der bösen Menschen in der wirklichen Natur mit nur geringen Ausnahmen ohne allen Widerspruch vorhanden und erwiesen ist; wenn es übrigens die Aufgabe der Kunst sein muß, mit Uebergehung jedes Speciellen, nur das Generelle zu geben und dieses als Schema für das Allgemeine aufzustellen; so geht daraus, dünkt mich, die unbestrittene Wahrheit hervor, daß die bösen Charaktere auch schauspielkünstlerisch in Wort, Miene und Gebehrden auf eine Weise dargestellt werden müssen, daß sie von den guten Charakteren sogleich unterschieden werden können. Es versteht sich übrigens von selbst, daß diese Weise, den Bösewicht scharf zu cha-

rakterisiren, nicht in bloße Aeusserlichkeiten, in bloße mechanische, rohe Verzerrungen ausarten, sondern daß sie vielmehr mit der ganzen Individualität des Charakters auf das Innigste verbunden sein müsse.

Ja, ich fühle mich berechtigt, noch weiter gehen zu dürfen. Wenn nemlich der Volks-Glaube geneigt ist, anzunehmen, daß Gott den Bösewicht in seiner äussern Bildung zu zeichnen pflege, wenn dieser Volks-Glaube, eben weil es ein solcher ist, in der Natur des Menschen begründet sein muß, was hindert mich dann, zu behaupten, daß es sogar wohlgethan sein würde, wenn, jenem Volks-Glauben zu Folge, auch die äussere Maske der bösen Charaktere auf dem Theater ein gewisses charakteristisches Kennzeichen hätte? Und warlich, ich habe es durchaus nie unzweckmäßig, im Gegentheile der Natur der Sache sehr angemessen gefunden, wenn, zum Beispiele, Franz Moor mit rothem Haare und höckrigem Rücken gespielt worden ist.

Auser obigen beiden psychologischen Gründen für die schärfere äussere Charakterisirung des Bösewichts, gibt es auch eine andere Ansicht, die tiefer liegen, aber nichts destoweniger überwiegend sein dürfte. Es ist mir nemlich ganz deutlich, daß, so wie es eine optische Perspective gibt, vermöge welcher entferntere Gegenstände greller aufgetragen wer-

den müssen, wenn sie den nemlichen Effect, wie nahe stehende, machen sollen, eben so auch eine schauspielkünstlerische Perspective existiren müsse, damit die Charaktere auf dem Theater uns nicht zu entfernt stehen, sondern durch grellere Nüancirung, als sie in der Natur haben, uns näher gerückt werden mögen. Die Nothwendigkeit einer solchen schauspielkünstlerischen Perspective erfordert es nun ferner, daß die Charakteristik der bösen Charaktere nicht allein moralisch schärfer gefasst, sondern auch durch die physische Erscheinung unterscheidender dargestellt werden müsse.

Wie vollkommen man hin und wieder, und zwar mit Recht, von der Nothwendigkeit einer solchen schärfern äussern Charakteristik überzeugt gewesen ist, davon zeigen die Darstellungen selbst solcher Rollen, wo der vorherrschende Charakter nur ein scheinbarer und kein wirklicher ist, wie, zum Beispiele, die künstliche Verrücktheit Hamlets, welche, obgleich nur vorgegeben, von einigen Schauspielern dennoch für eine wirkliche genommen und dem zu Folge mit einem herunterhängenden Strumpfe gespielt worden ist.

Ich glaube also, den oben aufgestellten Grundsätzen zu Folge, hier die Behauptung wagen zu können, daß die Darstellung der Bösewichter nicht allein durch Declamation und Gebehrde, sondern auch durch Costum hervor-

gehoben und, zur Unterscheidung von den übrigen Charakteren, schärfer gezeichnet werden müsse.

Zwölftes Kapitel.

Von der Darstellung der Doppel-Charaktere.

Unter Doppel-Charaktere verstehe ich solche Rollen, welche, bei einem stets bleibender Haupt- oder Grund-Charakter, mehrere andere vorgegebene Charaktere darstellen müssen, um die übrigen Personen im Stücke zu täuschen. Diese Doppel-Charaktere äussern sich auf zweierlei Art, einmal so, daß der vorgegebene Charakter durch eine, oder mehrere Scenen durchgeführt wird, wobei der Grund-Charakter nie zum Vorscheine kommt, wie im Donau-Weibchen und ähnlichen Stücken, und zweitens so, daß der falsche Charakter gegen den Mitspieler, der wahre hingegen gegen das Publicum in Handlung erscheint, wie, zum Beispiel, wenn sich jemand wofür ausgibt, was er nicht ist und nun in diesem falschen Charakter zu seinen Mitspielenden, in seinem wahren hingegen für sich zum Publicum spricht.

Diese Doppel-Charaktere werden von den meisten Schauspielern wo nicht ganz verfehlt, doch zum wenigsten der Wirkung, die sie machen können, höchst ungnügend dargestellt. Sie verlangen allerdings eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit, welche, wenn sie mit dem gehörigen Studium, welche diese Rollen erfordern, verbunden ist, denjenigen Reitz hervorzubringen vermögen, welchen diese Rollen zuweilen dem Zuschauer zu gewähren im Stande sind. Was muß nun aber der Schauspieler thun, um mit diesen Doppel-Charakteren den möglichsten Effect hervorzubringen?

Zuvörderst soll der Schauspieler (was sich ohnehin von selbst versteht) den Haupt-Charakter der Rolle in seiner ganzen bestimmten Wahrheit und Abgeschlossenheit zu prüfen und darzustellen suchen. Dann aber soll er den falschen Charakter zwar auch mit Wahrheit auffassen, ihn jedoch nach aussen hin so darstellen, daß das Publicum den wahren Charakter stets durchleuchten sieht. Ich möchte in diesem Falle sagen, daß der Darstellung des wahren Charakters eine qualitative, derjenigen des falschen Charakters hingegen nur eine quantitative Wahrheit gegeben werden müsse. So muß, zum Beispiele, in der Rolle des Donau-Weibchens durch alle Verkleidungen desselben das überirdische Wesen hervorleuchten und in keiner derselben sich so verläugnen, daß das

Publicum etwa glauben könnte, einen wahren Besen = Jungen, oder ein wahres Gärtner= Mädchen vor sich zu sehen.

Doppel = Charaktere, wie der eben angeführte, wo der falsche Charakter, als solcher, ganz durchgeführt ist und vor den Augen des Publicums mit dem wahren nie in Berührung kömmt, möchte ich ganze Doppel = Charaktere, und solche, wo der Doppel = Charakter den falschen gegen den Mitspieler, den wahren aber gegen das Publicum wendet, halbe Doppel= Charaktere nennen. In Betreff der Darstellung der Letztern ist nun noch das Eigne zu beobachten, daß bei der Vorstellung derselben nicht allein der wahre Charakter stets durch den falschen hervorleuchten muß, sondern daß auch der wahre Charakter, da wo er sich mit sich selbst, das heisst, mit dem Publicum in Berührung setzt, in seiner ganzen Wahrheit, also mit dem falschen in stetem Widerspruche, gespielt werden muß.

Nun liegt mir noch ob, den Beweis zu führen, warum es nothwendig sei, daß die Doppel = Charaktere in der angegebenen Art, und nicht anders gespielt werden müssen. Ich will es versuchen, denselben auf folgende Weise zu führen.

Dieser Beweis concentrirt sich auf die Frage: Warum muß der falsche Charakter in einer Rolle nicht eben so natürlich dargestellt

werden, wie der wahre, da doch jener eben so sehr, wie dieser, natürlich erscheinen und als solcher eben so auf seinen Mittspielenden wirken soll, als der wahre? Die Beantwortung dieser Frage läßt sich erst dann mit Sicherheit geben, wann ich darauf aufmerksam gemacht haben werde, daß (was übrigens gar nicht weiter bewiesen zu werden braucht) alle theatralische Darstellung nicht ihrer selbst wegen, sondern wegen des Publicums vorhanden ist und daß, wenn ein Charakter wahr und natürlich dargestellt werden soll, dies nicht des Charakters wegen geschieht, sondern darum, daß er auf das Publicum die beabsichtigte Wirkung machen möge. Die Wahrheit dieser Behauptung fällt so sehr in die Augen, daß sie durchaus keiner weitern Erörterung bedarf.

Wenn nun also, wie gesagt, ein Charakter nur darum in der höchsten, möglichsten Wahrheit dargestellt werden soll, damit er den höchsten, möglichsten Eindruck auf das Publicum mache, das Publicum aber von den falschen Charakteren, welche dasselbe als solche schon kennt und von denselben also auch nicht getäuscht werden kann, keine solche Wahrheit erwartet, noch erwarten kann; so geht daraus hervor, daß es ein Misbrauch der darstellenden Wahrheit sein würde, der ganz ohne Zweck wäre, wenn ein falscher Charakter, den das Publicum schon als solchen kennt und der deshalb gar

nicht wie ein wahrer wirken soll, in der höchsten Natürlichkeit, wie sie dem wahren allein gebühren dürfte, dargestellt würde.

Der falsche Charakter in den Doppel-Charakteren soll also nicht positiv (nicht qualitativ) wahr, sondern blos negativ (quantitativ) wahr gespielt werden, und zwar so, daß der wahre Charakter durch den falschen stets durchleuchte, so wie denn auch der falsche Charakter gegen das Publicum stets in den wahren übergehen muß.

Dreizehntes Kapitel.

Ist Täuschung durch die Schauspiel-Kunst möglich?

Es kann warlich nicht zum Vortheile unsrer Kunst-Philosophie einnehmen, wenn wir sehen, daß noch die meisten Theater-Critiker von einer Täuschung durch die Schauspiel-Kunst sprechen, als wäre diese, gleich der Taschenspielerei, im Stande, ein Ding statt eines andern erscheinen zu lassen. Diese beliebte Weise, die Schauspiel-Kunst gar nichts anders, als eine recht grobe, sinnliche Täuschung bezwecken zu lassen,

ist aber nicht allein dem großen Haufen jener Theater = Critiker eigen; sondern man findet diese Sucht, sich und andere täuschen lassen zu wollen, sogar bei Köpfen, die übrigens auf Aufzeichnung Anspruch zu machen berechtigt sind, indem man nicht selten den Ausspruch von ihnen hört, daß dieser oder jener Schauspieler nicht im Stande gewesen sei, sie täuschen zu können.

Es ist aber, an und für sich selbst genommen, keine Forderung an eine Kunst, und also auch an die Schauspiel = Kunst, so gänzlich verkehrt und unstatthaft, als diejenige, daß sie täuschen, das heisst, daß sie bewirken solle, daß wir das darzustellende Schauspiel nicht etwa für ein bloßes Spiel, sondern vielmehr für etwas Wirkliches halten und überzeugt seien, daß die Schauspieler, die das Stück darstellen, nichts Fremdes, sondern sich selbst und ihre eigne Person darstellen, mit einem Worte, daß das darzustellende Stück keine Erdichtung, sondern eine wirklich in diesem Augenblicke sich ereignende Wahrheit sei. Das gänzlich Unstatthafte dieser Forderung liegt nemlich darin, daß die Schauspiel = Kunst, wenn sie uns auf obenbeschriebene Weise täuschen könnte, aufhören würde, ein menschliches Product zu sein und zu einem wirklichen Wunder werden müsste. Denn nur durch ein solches könnten wir in den Stand gesetzt werden, die

Schauspieler auf dem Theater nicht für solche, sondern für die wirklichen Personen, die sie vorstellen, die gemachten Wände für wirkliche und den Schein der Lichter für den wirklichen Tag zu halten.

Und was sollte auch eine solche grobe, sinnliche Täuschung? Etwa das Vergnügen erhöhen, welches uns die dramatische und Schauspiel-Kunst gewährt? Dies Vergnügen wird und kann nur durch innere, künstlerische Wahrheit des Charakters und der Darstellung desselben und nicht durch eine äussere mechanisch-sinnliche Täuschung erreicht werden. Allerdings ist jene künstlerische Wahrheit, da wo sie sich wirksam zeigt, im Stande, einen gewissen Zustand der Theilnahme in uns hervorzubringen, welche wol eine Täuschung, aber in einem ganz entgegengesetzten Sinne des Worts, genannt werden könnte.

Diese Täuschung, die ich, im Gegensatze der oben erwähnten grob-sinnlichen, die intellectuelle nennen möchte, ist ohnstreitig die höchste Aufgabe der dramatischen sowol, wie der Schauspiel-Kunst und verdient freilich eben so sehr von den Dramatikern, wie von den Schauspielern bezweckt zu werden. Nur ist diese Täuschung bis hierher von jenen sowol, wie von diesen, noch sehr selten erreicht worden, obgleich vielleicht beide das Bestreben nach derselben bewusst oder unbewusst in sich fühlen und von

demselben bei Hervorbringung ihrer Werke geleitet werden.

Ich sehe voraus, daß viele meiner Leser, nachdem sie nun durch Vorstehendes eine Ansicht der sogenannten Täuschung bekommen haben, sich derselben schämen und behaupten werden, nicht jene grob-sinnliche, wol aber diejenige, welche ich die intellectuelle nenne, allein verlangt und als möglich betrachtet zu haben. Es kann mir gleichgültig sein, auf welche Weise die Liebhaber des Dramas und der Schauspiel-Kunst über die Täuschung gedacht haben, wenn fortan nur in Betreff dieser Täuschung, so wenig als möglich, unstatthafte Forderungen an diese beiden Künste gemacht werden.

Da nun, wie so eben deutlich gezeigt worden ist, von Seiten der Kunst auf das Publicum keine eigentliche, sinnliche Täuschung möglich ist; so sollen und müssen auch bei der Darstellung alle diejenigen sinnlichen, mechanischen Dinge, wodurch dem Scheine nach eine solche Täuschung bewirkt werden soll, wegfallen, weil sie durchaus unnöthig, ja sogar zweckwidrig sind. Ich rechne dazu folgende Dinge: Ein wirkliches zerrissenes Costum, wenn ein Bettler dargestellt werden soll; das wirkliche Einseifen beim Barbiren mit Seife; das Bestäuben der Schuhe, wenn man weit hergekommen ist; das wirkliche Essen und Trinken; das wirkliche Küssen; das wirkliche Schwarz-Färben

der Gesichter zur Darstellung eines Mohren; das wirkliche Schlagen; das Tragen der Handschuhe von Männern, die nicht in Uniform, oder Staats-Kleidung sind und dergleichen mehr.

Alle vorhingenannten Dinge sind nicht allein, in so fern sie nemlich die Kunst in das Grob-Sinnliche ziehen, wohin sie durchaus nicht gehört, gänzlich zweckwidrig; sondern die meisten von ihnen erregen auch wirklichen Ekel, der durch das bewusste oder unbewusste Gefühl ihrer gänzlichen Unzweckmäßigkeit noch gar sehr vermehrt wird. Denn, was ist, zum Beispiele, widriger, als wenn sich Schauspieler wirklich küssen, was ekel-erregender, als wenn sie essen, und oft mit einer Begierde, als wären sie wirklich hungrig! Aber, ich wiederhole es noch einmal: nicht dieser Ekel allein ist es, der obige Handlungen auf dem Theater unerlaubt macht, sondern ihre wirkliche künstlerische Zwecklosigkeit und Unstatthaftigkeit sind es, die dieselben von der Bühne verbannen müssen. Denn wenn auch der Schauspieler, der einen zu Fuße Reisenden darzustellen hat, sich die Schuhe bestäubt, oder wenn der Bart desselben auch mit Seife eingeseift wird, wer wird dann Trotz dem glauben, daß jener wirklich aus weiten Gegenden komme, oder daß dieser wirklich barbirt werde? So wie mit diesen beiden Beispielen, verhält es sich auch mit allen den obenangeführten, und ich lade hiemit

jeden denkenden Schauspieler ein, auf meine Bemerkungen zu achten und allen diesen Charlatanerieen, wofür ich die angedeuteten Dinge halte, zu entsagen, die zu nichts weiter dienen können, als die Kunst noch immer mehr zum Mechanismus herabzuwürdigen, und sie als solchen vom Publicum betrachten und in Folge dessen auch gering achten zu lassen.

Ueber alle obenangeführten Beispiele, deren Darstellung auf dem Theater zu nichts, als zu einer groben Täuschung, die doch aber nicht denkbar ist, abzwecken könnten, erreichen zusammengenommen, an gänzlicher Unzweckmäßigkeit, noch bei weitem eine gewisse Versinnlichung nicht, die ich ihrer Wichtigkeit wegen bis zuletzt aufgespart habe, um über dieselbe ausführlicher sprechen zu können, als es über die andern geschehen ist. Ich meine die wirklich physiologisch = pathologische Nachahmung des natürlichen Todes.

Es giebt einige Deutsche Schauspieler, die aus dem Sterben auf dem Theater ein solches tiefes Studium gemacht haben, als wollten sie dasselbe pathologisch und physiologisch secieren, wie man etwa den todten Leichnam anatomisch secirt. Ist es möglich, daß übrigens recht sehr denkende und verdiente Künstler in ihren einseitigen Speculationen aus bloßem übelverstandenen Bestreben, recht sinnlich täuschen zu wollen, sich so weit verirren können,

eine bloß physische Erscheinung in der menschlichen Natur, der alles Moralische, also jegliches Künstlerische, abgeht, nachmachen zu wollen, vor der jeder Mensch einen natürlichen, in ihm wohnenden Abscheu hat und welche, je künstlicher sie auf dem Theater dargestellt wird, je mehr natürlichen Widerwillen erregen muß? Hat diejenige kritische Beschränktheit, die ein solches Beginnen als überaus vortrefflich auszurufen pflegt, denn gar nicht bedacht, daß der Tod, wie eben gesagt, als bloßer physischer Actus, dem jegliche sittliche Tendenz abgeht, gar kein Gegenstand für die Schauspiel-Kunst ist, die nichts Körperliches hervorbringen, sondern nur das Geistige durch das Körperliche versinnlichen soll? So wie der Tod, könnte auch jeder andere physische Actus des Körpers mit nachahmender Kunst versinnlicht werden, und ich sehe nicht ab, warum die Schauspieler nicht ein noch weiters Feld zu andern dergleichen Nachahmungen erhalten sollten.

Da wir nun einmal nicht umhin können, den physischen Tod des Menschen je zuweilen auf dem Theater darzustellen; so geschehe dies nur ganz einfach und oberflächlich, damit ein Gegenstand, der uns in der Natur schon so schreckhaft ist, nicht noch schreckhafter durch die Kunst versinnlicht werde. Hat der Held nur hinlänglich gelebt im Stücke und in der Darstellung, um sterben zu können; so wird das

Publicum es diesem Helden recht gern zu glauben, daß er gestorben ist, wenn dies auch nicht nach pathologischen und physiologischen Grundsätzen geschehen sollte.

Also alle und jede Mechanismen und bloße Aeusserlichkeiten, in denen keine sittliche Tendenz zur Handlung des Stücks und zum Charakter der handelnden Person befindlich ist, und welche also auf nichts, als auf eine blos sinnliche Täuschung, abzwecken dürften, müssen durchaus als gänzlich unstatthaft und zwecklos aus der Darstellung verbannt werden.

Vierzehntes Kapitel.

Soll der Schauspieler sich selbst täuschen?

Wenn, wie ich schon oben bemerkt habe, von Seiten der Kunst im Allgemeinen, also auch von der Schauspiel = Kunst, keine Täuschung auf das Publicum weder Statt finden darf, noch soll; so geht daraus hervor, daß von Seiten der Kunst auf den Schauspieler ebenfalls keine solche als möglich gedacht werden könne.

Man hat, von jenem falschen Begriffe der Täuschung geleitet, häufig die Frage aufge-

worfen, ob es nicht, um den Effect auf das Publicum zu verstärken, wirksamer sein dürfte, wenn der Schauspieler wirklich weinte, wirklich erröthete und andere dergleichen Dinge wirklich, wie sie in der Natur wären, zur Erscheinung brächte? Einige denkende Köpfe, welche von dem gänzlichen Ungrunde einer blos materiellen Täuschung durchdrungen waren, haben, wie leicht begreiflich, jene Frage verneint und dagegen angeführt, daß das wirkliche Weinen auf dem Theater aus zwei Gründen nicht Statt finden dürfe, erstlich, weil keine Kunst eine wirkliche sinnliche Täuschung bewirken könne, noch solle, und zweitens, weil der Schauspieler, indem er wirklich weinte, aufhören würde, handelnd zu sein und blos leidend, also aus einem objectiven, stets sich bewussten Künstler eine subjective, bewusstlose Maschine werden würde. Mich dünkt, dieser Gegenstand lässt noch eine andere Ansicht zu, die wichtig genug ist, um hier Raum zu einer weitern Untersuchung finden zu können.

Wenn es allerdings wahr ist, daß der Effect (es versteht sich von selbst, daß ich hier denjenigen Effect meine, der nicht aus dem Ueberhäuften, Frappanten und blos Materiel-Contrastirenden, sondern vielmehr aus der wahren innern und natürlichen Consequenz des Charakters und des Spiels hervorheht), wenn es also wahr ist, daß der Effect das Höchste

ist, was die Kunst, und also auch die Schauspiel-Kunst bewirken soll und kann; wenn es ferner eine ausgemachte Wahrheit ist, daß dieser Effect, je natürlicher, je wirksamer ist: so würde daraus unbestreitbar hervorgehen, daß das Weinen an und für sich selbst ein sehr zweckmäßiges und also durchaus anzuempfehlendes Mittel zur Verstärkung des beabsichtigten Effects sein müsse, eben weil dies Weinen nicht bloß ein materielles, sondern wirklich ein äusserliches Erzeugniß einer innern Leidenschaftlichkeit sein würde. Der erste Einwurf also gegen das natürliche Weinen, der nemlich, daß dasselbe, als ein bloßer materieller Mechanismus, nur grob-sinnliche Täuschung bewirken möchte, wäre also damit widerlegt.

Wichtiger wäre allerdings der zweite Einwurf, der da besagt, daß, wenn der Schauspieler wirklich weinen wollte, er aus der Natur des Darstellers herausginge und zum Dargestellten werden würde. Aber läßt es sich nicht denken, daß der Schauspieler, ohne sich selbst zu täuschen und gänzlich ohne Mitleidenschaft, mit Hülfe der bloßen Kunst im Stande sein sollte, zu einem rein künstlichen Weinen, abstrahirt von jeglicher mitleidenden Natürlichkeit, gelangen zu können? Und wäre alsdann ein solches künstliches Weinen, bei dem der Schauspieler seine ganze active Productivität rettete, nicht allerdings ein sehr wünschenswer-

thes Mittel zur Steigerung des zu beabsichtigenden Effects?

Ich glaube also, berechtigt zu sein, folgende Regel aufstellen zu können. Dem Schauspieler ist es nicht allein erlaubt, sondern er ist sogar dazu gezwungen, auf dem Theater wirklich zu weinen, vorausgesetzt nemlich, daß er im Stande ist, ohne jegliches Mitgefühl, aus bloßer Kraft künstlicher Nachahmung, und ohne daß er dadurch selbst in einen leidenden Zustand versetzt wird, jene körperlichen Aeusserungen hervorzubringen, die wir Thränen nennen.

Was das Erröthen anbetrifft; so würde es sich damit eben so, wie mit dem Weinen verhalten, wenn nicht die Schminke jede Kunst, das Erröthen nachzumachen, schon von selbst unmöglich machte.

Funfzehntes Kapitel.

Von der Stellung der Schauspieler unter einander auf dem Theater.

Kein Gegenstand der theatralischen Darstellung ist bisher von den Schauspielern mit absoluterer Gleichgültigkeit betrachtet, und kei-

ner ist dessenohnerachtet in mehr als einer Hinsicht wichtiger, als die Stellung, welche die Schauspieler auf dem Theater unter einander zu nehmen haben. Die Franzosen sind auch darin den Deutschen zuvorgekommen, daß ihre dramatischen Schriftsteller schon seit längern Jahren die jedesmalige Stellung der Schauspieler im Eingange des Stücks anzugeben, für gut befunden haben, wobei sie jedoch, ohne den Grundsatz der Einheit im Auge zu haben, von der Idee der gesellschaftlichen Convenienz ausgegangen sind, so, daß bei ihnen die Frauenzimmer und der höhere Stand stets die oberste Stelle behaupten, diejenigen Fälle etwa ausgenommen, wo die scenarische Oeconomie, von der weiter unten geredet werden soll, eine Aenderung nothwendig macht.

Wer schauspielkünstlerische Vorstellungen mit Aufmerksamkeit und in der Absicht, sie zu beurtheilen, beobachtet hat, dem muß deutlich geworden sein, daß, wie ich schon angemerkt habe, die Schauspieler von der Nothwendigkeit, bei der Darstellung jeder Scene einen bestimmten Platz zu nehmen und diesen Platz schon vorher nach deutlichen, veststehenden Grundsätzen zu bestimmen, bisher noch gar und ganz keinen Begriff gehabt haben, sondern dabei stets mechanisch und vom bloßen Zufalle geleitet, zu Werke gegangen sind. Eben so ist auch, so viel ich weiß, noch in keinem,

die Schauspiel=Kunst abhandelnden Werke oder Aufsatze, weder eine Anleitung, wohin sich der Schauspieler in der Scene zu stellen habe, gegeben worden, noch überhaupt irgend nur die Rede von diesem Gegenstande gewesen.

Die Nothwendigkeit einer bestimmten Stelle auf der Bühne kann nicht allein als durch Umstände bedingt, sondern auch als absolut und rein unbedingt dargethan und angenommen werden. Bedingt nothwendig ist die Bestimmtheit der Stelle schon deswegen, weil durch sie mehr Ruhe in die Darstellung kommt, indem dadurch dem, höchst unangenehmen und jede theilnehmende Aufmerksamkeit störenden Herumirren und Platz=Verändern der Schauspieler ein Ende gemacht wird und der Anfänger nicht ferner, wie bisher, durch die Willkür, sich eine Stelle suchen zu müssen, in diejenige Unruhe geräth, die nicht allein ihm selbst, sondern auch seinen Mitspielenden und dem Publicum peinlich wird. Wären dies auch nur die einzigen Vortheile, welche durch eine bestimmte Stelle auf dem Theater für die Darstellung gewonnen würden; so, dünkt mich, hätte man schon Ursache genug, diese Vortheile zu beachten und zu erreichen zu suchen. Indessen sind sie doch immer nur Erzeugnisse einer bedingten Nothwendigkeit und würden, als solche, nicht als veststehende Regeln zu beachten sein, weil in

der Kunst keine äussere, sondern eine innere Nothwendigkeit als Grundsatz gelten muß.

Aber es findet sich auch diese innere, unbedingte Nothwendigkeit für die Bestimmung der Stelle, und sie hat in einer rein-philosophischen Ansicht ihre Begründung. Es ist dieses der Grundsatz der Einheit, der stets, allenthalben und unter jeder Bedingung sowol in der physischen, als moralischen Welt vorherrschend ist. Daß sich dies Princip der Einheit im Physischen offenbare, will ich hier den Schauspielern auf eine rein menschliche Weise zu erklären suchen. Wenn man auf den physischen Körper und dessen Bewegungen achtet; so wird man ohne Mühe finden, daß die Schwere desselben, ob gleich der Mensch auf beiden Beinen zu stehen scheint, doch immer nur auf einem einzigen, und zwar stets auf einem und ebendemselben ruht, daß man nur mit einem Auge zu sehen, nur mit einer Hand anzugreifen, nur an einer Seite des Mundes zu kauen und nur auf einer Seite des Körpers zu ruhen pflegt. Hieraus ergibt sich also, dünkt mich, das Streben nach Einheit in der physischen Natur so deutlich, als möglich. Da nun aber diese Einheit in der physischen Natur nicht Statt finden könnte, wenn die moralische, welche über die physische gebietet, nicht ebenfalls nach Einheit strebte; so geht daraus wiederum unwiderlegbar hervor, daß ein solches Streben nach Ein-

heit auch in der moralischen Natur vorhanden sein müsse.

Wenn wir nun dieses Princip der Einheit auf die Stelle des Schauspielers bei seinen Darstellungen anwenden wollen; so werden wir, um dieses zu bewerkstelligen, gezwungen sein, nur einer einzigen Person eine bestimmte Stelle zu geben und nach dieser diejenige aller übrigen zu bestimmen zu suchen. Nun wird es jedermann, ohne mein Zuthun, einleuchtend sein, daß hierbei weder auf den Stand, noch auf den Charakter der Rolle Rücksicht genommen werden dürfe, weil diese sowol, als jene, das ganze Stück angehen, die Eigenschaft hingegen, welche zu dem obersten Platze berechtigen soll, sich nur auf die Darstellung jeder einzelnen Scene bezieht. Wer soll nun aber die oberste Stelle in jedem Auftritte einnehmen? Niemand anders, als die Haupt-Person der Scene, das heisst, diejenige, von welcher die Handlung ausgeht und auf welche sie wieder zurückgeht, mit einem Worte, diejenige Person, welche auf die übrigen alle einwirkt und auf welche alle übrigen ihrerseits wiederum einwirken. Diese Haupt-Person in jeder Scene auffinden zu können, dürfte auch dem ungeübtesten Schauspieler eine leichte Aufgabe sein.

Wenn sich nun eine solche Haupt-Person mit mehrern andern Personen zugleich auf dem Theater befindet; so erfordert nicht allein die

scenarische Oeconomie (von welcher sogleich weiter unten gehandelt werden soll), sondern auch die Symmetrie (die Uebereinstimmung in den Verhältnissen der äussern Form der Gegenstände), daß die Haupt-Person in der Mitte der übrigen Personen stehe, theils dieser Symmetrie wegen, theils auch, damit die Haupt-Person gleichmäßig auf alle andere einwirken könne. Befindet sich hingegen unter den Neben-Personen nur eine einzige Person, welche auf die Haupt-Person einzuwirken und mit derselben zu thun hat; so steht in diesem Falle die Haupt-Person oben, diejenige Neben-Person, welche mit derselben zu thun hat, unmittelbar neben ihr und die übrigen unter der Neben-Person.

Gesetzt nun, die Haupt-Person hat mit sämmtlichen Neben-Personen zu thun und auf alle gleichmäßig einzuwirken (in welchem Falle, wie schon gesagt, die Haupt-Person in der Mitte der Uebrigen steht); so stehen diese, je nachdem sie sich durch Rang, Alter, Geschlecht und Verwandschaft vor einander auszeichnen, dergestalt, daß der Herr über dem Diener, die Dame über dem Cavalier, der Vater über dem Sohne und der Greis über dem Jünglinge auf beiden Seiten der Haupt-Person und unmittelbar neben dieser ihre Stellen bekommen. Dies muß auch dann der Fall sein, wenn entweder gar keine eigentliche Haupt-Person in der Scene vorhanden ist, wo alsdann die oberste,

nicht die mittelste Stelle nach den erwähnten Vorrechten vertheilt wird, oder wenn die Haupt-Person nur mit einer einzigen der Nebenperso-nen zu thun hat, in welchem letztern Falle jene oben, diese aber unmittelbar neben ihr und die Uebrigen nach den erwähnten Unterscheidungs-Zeichen ihres Standes und Geschlechts weiter untenhin ihren Platz erhalten.

Nun gibt es aber Scenen, in welchen die Personen bald mit dieser, bald mit jener Per-son öffentlich oder heimlich zu reden haben und in welchen die Handlung dergestalt verwickelt ist, daß die oben angegebenen Grundsätze bei der Vertheilung der Stellen durchaus zu keiner Richtschnur mehr dienen können, in welchem Falle alsdann die scenarische Oekonomie über dieselben entscheiden muß.

Scenarische Oeconomie nenne ich diejenige Vorsicht, nach welcher die Stellen so vertheilt werden, daß die Personen, welche mit einan-der zu reden haben, dies zu thun, im Stande sind, ohne so wenig als möglich ihre Stellen zu verlassen, oder durch einander durchzugehen und sich so wenig als möglich zu durchkreutzen. Nun versteht es sich daher von selbst, daß diese scenarische Oeconomie die oben angegebenen Re-geln der Stellung nur in so fern annehmen und beobachten könne, als die Handlung der spie-lenden Personen nicht dadurch beeinträchtigt werden dürfte, weswegen denn auch jene sce-

narische Oeconomie diese Regeln übertreten und durchaus nur eine momentane Nothwendigkeit der Stelle anerkennen muß, ohne weder auf die Haupt=Person, noch auf den Unterschied der Stände und des Geschlechts Rücksicht nehmen zu können.

Aus diesen Andeutungen geht nun zur Gnüge hervor, daß nicht immer, wie man doch bisher fast stets und allgemein gethan hat, das Geschlecht, oder der Rang die oberste Stelle einnehmen darf; sondern, daß bei der Bestimmung derselben lediglich nur darauf zu sehen ist, wer als Haupt=Person in der Scene handelt, oder wie die erwähnte scenarische Oeconomie die handelnden Personen stellen dürfte. So lange nun noch bei den meisten Theatern die Schauspieler selbst das Amt wissenschaftlich=gebildeter Dramaturgen versehen und somit noch für lange Zeit an keine Berücksichtigung der Erforderniß einer bestimmten Stellung auf dem Theater zu denken sein dürfte; so wäre es zu wünschen, daß die Deutschen dramatischen Autoren dem Beispiele der Französischen folgen und über jeder Scene die jedesmalige Stellung der handelnden Personen andeuten möchten.

Wie wenige gnügende Begriffe selbst bildende, übrigens sehr verdiente Künstler von der Bedeutsamkeit der theatralischen Stelle haben, davon gibt das Kupfer in der Minerva von diesem Jahre, welches die Zusammenkunft der

beiden Königinnen in der Maria Stuart vorstellt, einen mehr als gnügenden Beweis. Trotz dem, daß nicht allein durch das ganze Stück, sondern auch ganz insbesondere in dieser Scene, Marie die Haupt-Person ist, von welcher jede Handlung ausgeht und auf welche sie wieder zurückkehrt; so hat der Künstler doch der Elisabeth die oberste Stelle gegeben.

Es bleibt mir noch übrig, zu untersuchen, welche Stelle auf dem Theater sich am zweckmäßigsten zu der obersten eignen dürfte. Da wir schon im gemeinen Leben, dem oben dargethanen Streben nach Einheit zu Folge, die rechte Hand als vorherrschend annehmen und ihr die Linke dergestalt unterordnen, daß diese dadurch zu den meisten Hand-Leistungen gänzlich unbrauchbar wird (woraus dann jenes Streben nach Einheit auf das Allerabsoluteste dargethan werden kann); so geht daraus schon von selbst hervor, daß die rechte Seite des Theaters, und nicht die Linke, sich zur obersten Stelle eignen müsse, was auch schon bisher von den meisten Schauspielern gleichsam unbewusst angenommen, aber nur in den allerseltensten Fällen gehörig angewandt worden ist.

Aber nicht allein die darstellenden Personen, sondern auch die leblosen Gegenstände auf dem Theater, welche mit jenen in eine mittelbare Berührung kommen, müssen eine bestimmte und nicht zufällige Stelle auf der

Bühne haben. Zu diesen Gegenständen rechne ich Häuser, Cabinette, Schreib-Tische, an denen jemand zu schreiben hat, Balcons und dergleichen. Um diesen Gegenständen eine, ihnen gebührende Stelle auszumitteln, müssen wir die Beziehung, in welcher sie mit den handelnden Personen stehen, näher zu beleuchten suchen.

Die Beziehung, welche zwischen den leblosen Gegenständen auf der Bühne und den darstellenden Personen vorhanden ist, kann, ihrer innern Natur nach, eine gedoppelte sein. Einmal kann, zum Beispiele, das Haus auf der Bühne dasjenige sein, in welchem die Haupt-Handlung selbst vorgeht; zweitens kann von diesem Hause aus auf die Haupt-Handlung gewirkt werden. Das Haus also, oder auch jeglicher Gegenstand auf der Bühne, in so fern er mit der dramatischen Handlung selbst in Berührung kommt, kann demnach doppelter Natur, nemlich handelnder und leidender Natur sein.

In so fern man also die äussern Gegenstände auf der Bühne, wenn sie mit der dramatischen Handlung in Berührung kommen, wie gesagt, handelnder und leidender Natur sind, müssen nun auch die beiden Seiten der Bühne, die rechte und die linke, ein handelndes und ein leidendes (ruhendes) Verhältniß zu den darstellenden Personen annehmen. Die rechte Seite

(das heisst diejenige welche der Schauspieler, wenn er in das Parterre sieht, zur rechten Hand hat) ist demnach leidender (ruhender), die linke Seite hingegen handelnder Art, oder mit andern Worten, die rechte Seite schliesst ein Sein, die linke hingegen eine bloße Bewegung in sich. Hiernach hat man nun auch den leblosen Gegenständen, welche mit der dramatischen Handlung in Berührung kommen, ihre jedesmalige Stelle anzuweisen.

So müssen, zum Beispiele, das Haus, das Cabinet und dergleichen Dinge, in welchen die Handlung einmal als ruhend schon befindlich ist und aus welchen sie nicht erst in fremde Oerter übergetragen zu werden braucht, unerlasslich auf der rechten Seite des Theaters stehen. Dasjenige Haus, Cabinet und dergleichen aber, in welchen unmittelbar nichts geschieht, sondern aus welchen die Personen blos kommen, um theils auf der Scene, theils auch von dieser aus an einen andern Ort hin zu handeln, so wie die Hausthür, durch welche man in das Haus trit, in welchem die Handlung vorgeht, alle diese Gegenstände müssen sich auf der linken Seite des Theaters befinden. Einige Beispiele werden die Sache erläutern.

Das Haus in den Schwestern von Prag, dessen Eingang der Hausknecht den Liebhabern verbieten soll, so wie der Balcon in dem nemlichen Stücke, vor welchem diese die Nachtmu-

sit bringen, müssen beide auf der rechten Seite der Bühne angebracht sein, weil beide die eigentliche Haupt = Handlung in sich schliessen. Das Cabinet im Don Juan, in welches sich dieser mit Zerlinen begibt, so wie die Thür, durch welche der Geist eintrit, müssen auf der linken Seite stehen, weil ersters in keiner unmittelbaren Verbindung mit dem Stücke selbst steht, und weil letztere gleichsam den Eingang zu diesem selbst eröffnet. Das Cabinet in Rudolph Blaubart, in welchem dessen Gemahlinn die Skelette entdeckt, muß auf der rechten, das Bett im Wasser-Träger auf ebenderselben Seite, der Eingang und das Bauern = Haus in dem nemlichen Stücke auf der linken Seite stehen.

Mehrere Beispiele würden, ohne die Sache weiter aufzuhellen, nur dazu dienen, nützlichern Gegenständen den Raum zu beengen.

Sechzehntes Kapitel.

Soll der Schauspieler alle Fächer spielen?

Wer nur irgend in der Critik und Geschichte der Deutschen Schauspiel = Kunst nicht ganz unbewandert ist, dem wird bekannt sein, daß der Gegenstand obiger Frage sehr häufig in Anre-

gung gekommen, aber, wie so mancher andere, ohne von innen aus erörtert zu werden, bald bejahend, bald verneinend beantwortet ist. Es soll die Aufgabe dieses Kapitels sein, die Sache auf das Klare zu bringen und jeden Streit darüber beizulegen zu suchen.

Wenn die Schauspiel-Kunst, so wie jede andere Kunst, ihrer Natur nach nicht dazu bestimmt ist, noch sein kann, in dem ihr angehörigen Gebiete nur dies oder jenes Einzelne hervorzubringen, sondern da sie vielmehr im Stande sein soll, gewissermaßen allmächtig zu handeln, und ihr ganzes Gebiet zu umfassen, um darin in dem Einen sowol, wie in dem Andern gleich wirksam zu sein; so geht hieraus schon von selbst hervor, daß auch der Schauspiel-Künstler nicht etwa theilweise verdienstlich, sondern im Gegentheile allumfassend in seiner Kunst sein müsse. Denn das wahre Genie kennt in seinem Gebiete keine Schranken, sondern weiß sich desselben nach allen Seiten und Richtungen hin Meister zu machen.

Es soll also der wahre Schauspiel-Künstler nicht etwa nur ein Fach, sondern vielmehr alle Fächer spielen und in allen gleich verdienstlich zu werden suchen. Dies ist die Regel, welche jeder sinnige Theoretiker der Schauspiel-Kunst aufzustellen gezwungen sein wird, ohne davon auch nur eine einzige Ausnahme zu gestatten, die überhaupt bei keiner Regel, wenn

diese in der Theorie gegeben wird, in Anregung kommen sollte. Jetzt wollen wir sehen, ob diese theoretische Regel, wo nicht etwa Ausnahmen (denn diese können und dürfen nicht Statt finden), sondern vielmehr dann und wann praktischen Einschränkungen unterworfen sein dürfte. Es versteht sich zuvörderst von selbst, daß, wenn man bisher behauptet hat, der Schauspieler solle nicht alle Fächer spielen, nur diejenigen von diesen ausgenommen sein können, wozu ihn sein Alter untauglich macht. Eine junge Liebhaber-Rolle kann, zum Beispiele, wie man glaubt, nicht füglich von einem ältlichen Schauspieler gegeben werden, ob wir gleich auch hier Fälle haben, daß schon ziemlich bejahrte Künstler den Mangel der Jugend durch Kunst vergessen gemacht und jugendliche Charaktere mit einer Vollendung gegeben haben, bei der die Jugend durchaus nicht vermisst worden ist. Ich kann mich nicht enthalten, über diesen Gegenstand noch ausführlicher zu werden, als es die Natur desselben zu erfordern scheinen dürfte.

Wenn, wie wir bereits oben gesehen haben, auf der Bühne durchaus von keiner Täuschung die Rede sein kann, sondern hier nur Kunst herrscht und herrschen soll; so scheint in der That daraus hervorzugehen, daß das Erforderniß der Jugend, als wirkliches Hülfs-Mittel zu einer solchen, nicht zugestattenden Täuschung, durchaus gar nicht Statt finden dürfe,

indem hier nur von der künstlerischen Wahrheit, mit der der Charakter gegeben wird, die Rede sein kann. Denn die Kunst der schauspielkünstlerischen Darstellung besteht nicht in dem sinnlichen Körper der Schauspieler, sondern vielmehr in dem völlig Intellectuellen der Kunst. Und wäre diese nur so vollkommen, als möglich; so möchte es, dünkt mich, mit dem Körper der Schauspieler beschaffen sein, wie es wollte: die Kunst im Allgemeinen, und mit ihr die Forderungen des sinnigern Publicums, würden doch vollkommen befriedigt werden.

Da diese Ansicht übrigens absolut künstlerisch ist und ich bei derselben von allem Ausserwesentlichen und Zufälligen gänzlich abstrahirt habe; so begreife ich wohl, daß sie vom großen Haufen, welcher nur durch das bedingte Aeussere das unbedingte Innere der Kunst zu sehen vermag, nicht gebilligt werden wird, und daß demselben für eine junge Rolle ein mittelmäßiger, junger Schauspieler lieber sein dürfte, wie ein vortrefflicher, kunstgerechter, aber bejahrter.

Aber der wahre, möglichst vollendete Künstler, der nach dem Höchsten und Unmöglichsten seiner Kunst strebt, soll dennoch alle Fächer spielen und selbst solche, die, der allgemeinen Ansicht nach, nicht mehr für sein Alter passen dürften.

Da nun aber nicht alle Künstler wahres Künstlerthum besitzen, sondern die meisten von ihnen im Gegentheile zur Zeit dem Mechanis-

mus und Zufalle noch mehr zugethan sind, wie der Kunst; so dürfte allerdings unter dem grossen Haufen der Schauspieler wol von einem Rollen-Fache die Rede sein, indem es doch ausgemacht richtig ist, daß, da diese Schauspieler nur meistens sich selbst spielen, das eine Fach ihrer Natur auch entsprechender und übereinstimmender sein dürfte, als das andere. Und in so fern wollen wir es denjenigen Schauspielern, die auf den eigentlichen Namen eines Künstlers nicht Anspruch zu machen vermögen, wohl gestatten, sich ein bestimmtes Rollen-Fach zu wählen, weil sie hierbei im Stande sind, sich einem solchen zu widmen, durch welches sie mehr oder weniger sich selbst und ihre eigene Individualität zu spielen vermögen.

Wenn ich oben gesagt habe, daß der wahre Künstler allen Fächern gewachsen und in allen gleich verdienstlich sein müsse; so folgt natürlich daraus, daß es ebenfalls Pflicht für ihn sei, sowol im Tragischen, wie im Komischen, Herr seiner Kunst zu werden und diese in beiden mit dem möglichsten Glücke auszuüben zu suchen. Und allerdings nimt es nicht selten zum Nachtheile dieser oder jener, sonst vielleicht sehr achtbaren Schauspieler ein, wenn man sie sich über das Komische oder Tragische auf eine Art äussern hört, als läge eins von beiden so sehr ausser ihrem Bereiche, daß sie es auch nicht einmal von fern wagen dürften, mit demselben in

Berührung zu kommen, ohne schon im voraus einen absolut unglücklichen Erfolg davon zu gewärtigen.

Wenn ich schon weiter oben angemerkt habe, daß die Französische Schauspiel-Kunst nicht so wol Kunst, als vielmehr ein, bis zur höchsten Vollkommenheit ausgebildeter Mechanismus genannt werden müsse, den man wol als einen Instinct, die eigene Individualität darzustellen, charakterisiren könnte; so wird dieser Ausspruch dadurch, dünkt mich, auf das vollkommenste gerechtfertigt, daß eben bei den Franzosen die Rollen-Fächer am beschränktesten und abgeschlossensten sind und daß die Schauspieler der großen Theater in Paris nicht allein blos etwa der Comödie, oder der Tragödie, sondern auch sogar in einem von beiden wieder nur einem einzigen Fache angehören. Diese bestimmte Abgeschlossenheit der Rollen-Fächer unter den Franzosen hat nun freilich zwei sehr gute Seiten, die dem Deutschen Theater-Wesen zu dessen großem Nachtheile gänzlich abgehen: einmal wird nemlich dadurch jedem Rollen-Neide, der unter den Deutschen Schauspielern eben so ruhestörend als höchst widerlich ist, schon von sich selbst vorgebeugt, und zweitens stellen die Franzosen ihr jedesmaliges Fach, eben weil sie sich demselben ausschliesslich und ohne Berührung mit andern Fächern widmen können, in ihrer Art mit desto größerer Virtuosität dar. Da nun die Fächer

der Franzosen so sehr beschränkt und abgeschlossen sind; so sind diese, mit ihrem wahrhaft lobenswerthen Enthousiasmus für die Schauspiel-Kunst, mehr oder weniger im Stande, jedes auf der Bühne gebliebene Stück, in so fern nemlich die Rolle darin zu ihrem Fache gehört, aus dem Stegreife und ohne Probe zu spielen. Wer diese vortreffliche Eigenschaft der Französischen Schauspieler, wozu auch noch der Fleiß kommt, mit der sie ihre Rollen lernen, aus Erfahrung kennen gelernt und eingesehen hat, daß aus diesem Grunde der mittelmäßigste Französische Schauspieler in der Regel mehr Werth hat und weit höher zu schätzen ist, als die meisten dünkelhaften Deutschen Subjecte, denen nichts fremder zu sein pflegt, als der wörtliche Inhalt ihrer darzustellenden Rolle, der muß warlich einen wahren Ekel vor dem nichtigen Betriebe bekommen, der in der Regel noch auf allen Deutschen Theatern herrscht. Denn welches unsrer Theater würde vielleicht auch nur ein einziges Stück ohne Soufleur spielen? Und wo wäre ein Französisches Theater, das alle Fächer gehörig besetzt hätte, welches nicht im Stande wäre, sämmtliche classische Stücke seiner Nation blos aus dem Gedächtnisse spielen zu können! In allen diesen Gründen liegt nun gerade der Umstand klar und offen dar, warum selbst die mittelmäßigen Französischen Vorstellungen einen Reitz, einen Gesammt-

Eindruck hervorbringen, von denen man auch bei den besten Deutschen Vorstellungen selten einen Begriff bekommt.

Wenn übrigens die Rollen-Fächer der Französischen Schauspieler in den Provinzial-Städten vielleicht nicht so scharf begränzt und abgesondert sein dürften; so möchte das wol daher kommen, weil die Directoren solcher Bühnen kein so großes Personale erhalten können, um für jedes eng begränzte Fach ein besonders Subject zu besitzen.

Siebenzehntes Kapitel.

Soll der Schauspieler sich für gewisse Scenen aufsparen?

Es muß allerdings für die Critik der Deutschen Schauspiel-Kunst sehr wenig einnehmen, wenn man gezwungen ist, obige Frage nicht allein im Ernste aufwerfen, sondern sie auch im Ernste beantworten zu müssen. Und doch lehrt es die tägliche Erfahrung, daß selbst Schauspieler vom ersten Range diesem Aufsparungs-Systeme ergeben sind, gleichsam, als wäre der darzustellende Charakter ein physisches Etwas, das man wol zu einer Zeit häufiger, wie zu der andern

zu gebrauchen pflegt, um damit desto länger Haus zu halten und in die Länge zu gerathen. So erinnere ich mich der Darstellung eines Franz Moor, wo dieser in den ersten Aufzügen so manierlich und behände dargestellt wurde, daß er dadurch eher einem Benjamin, als jenem Originale von Bösewicht glich, bis es dann endlich im vierten Aufzuge, bis zu dem Sturze in den Thurm hinunter, an ein Rasen ging, daß einem schier nicht wohl wurde.

Indessen fällt diese Idee des Auffsparens in ihr völliges, absolutes Nichts zurück, wenn wir bedenken, daß ein Charakter in jeder Scene, in jedem Worte wahr sein und daß, wenn derselbe ein Bösewicht ist, er nicht blos hier und da, sondern vielmehr allenthalben, als ein solcher erscheinen muß, womit ich jedoch durchaus nicht sagen will, daß dieser Charakter der Bosheit durch bloße äussere Heftigkeit allein zu erlangen sein dürfte, weil die Idee der Bosheit mehr intensiv, nach innen zu wirkt, als daß sie sich extensiv durch bloße mechanische Heftigkeit nach aussen hin verbreiten sollte. Aber dieser innere Charakter der Bosheit soll und kann deutlich und bestimmt hervorgehoben werden, so, daß das Publicum, nicht sowol durch die Worte, als vielmehr schon durch das ganze sprachlose Wesen desselben, im Stande sein muß, auf den ersten Blick den bösen von dem guten Charakter zu unterscheiden.

In Betreff dieser innern Darstellung des Wütherichs oder des Bösewichts nun, soll und darf durchaus keine Aufsparung herrschen, sondern diese Darstellung muß vom ersten bis zum letzten Worte gleich klar, zusammenhängend und stark aufgetragen zur Erscheinung kommen, so daß das Publicum den Bösewicht von der ersten bis zur letzten Scene gleich deutlich vor Augen hat, wobei jedoch, wie es sich übrigens von selbst versteht, von keiner Grimace oder Verzerrung die Rede sein kann. Denn gerade darin besteht die höchste, noch wenig erreichte Kunst des Schauspielers, daß er den innern Geist des Charakters durch eine gesammte, einheitsvolle äussere Haltung zu offenbaren suchen soll, was durch keine Verzerrung, in so fern diese kein Ganzes, Zusammenhängendes, sondern nur ein einzelnes, mechanisches Hülfs-Mittel ohne Sinn und Bedeutung ist, zu erreichen steht.

Aber eben weil die bessern Schauspieler vielleicht eine Ahnung von der Gefahr, daß sie bei Darstellung solcher hochleidenschaftlicher Charaktere in bloße äussere Grimace verfallen könnten, haben mögen, eben darum gerathen sie auf den entgegengesetzten Weg und werden flach und unverständlich, wobei dann auf der einen Seite eben so viel verlohren geht, wie auf der andern. Ein Mehrers über diesen Gegenstand habe ich schon oben, in dem eilften Kapitel, von der Darstellung der Bösewichter, über die-

sen Gegenstand dargethan, wohin ich hier also den Leser verweise.

Uebrigens kann ich es nicht genug wiederholen, daß, so wie von der einen Seite Grimace und Uebertreibung mit der größten Sorgfalt aus jeder Darstellung zu verbannen sind, von der andern Seite aber auch mit gleicher Sorgfalt, Flachheit, Unverständlichkeit und jene Darstellungs-Art, die ohne alle Physiognomie zu sein pflegt, vermieden werden müssen. Diese Flachheit ist es gerade, welche den Zuschauer kalt, gefühllos und ohne Theilnahme läßt, obgleich einige derjenigen Schauspieler, welche dieser Flachheit huldigen, dies mehr aus Grundsatz, als Unwissenheit zu thun pflegen und oft sehr gute Köpfe sind. Da nun das Publicum an dieser Flachheit weder Behagen finden, noch, weil sie übrigens der gemeinen Ansicht keine Blößen zu geben pflegt, sich einmal darüber erzürnen kann; so wird dadurch begreiflich, daß diese Art der Darstellung durchaus ganz und gar kein Interesse für sich zu erwecken im Stande ist.

Achtzehntes Kapitel.

Soll der Schauspieler gleich von Anfang im Charakter auftreten?

Mit dieser Frage hat es die nemliche Beschaffenheit, wie mit der vorigen: beide zeigen von einem gänzlichen Mangel an Einsicht in die Schauspiel-Kunst. Und doch hat man über letztere seit noch nicht langer Zeit einen eignen Aufsatz gelesen, in welchem dargethan werden sollte, daß es durchaus unstatthaft sei, dem Publicum gleich Anfangs die ganze Haltung des Charakters vor Augen zu legen.

Die Gründe, welche ich oben gegen das Aufsparen für gewisse Scenen gesagt habe, gelten auch gleichfalls gegen die Behauptung, daß der Schauspieler nicht gleich im Charakter auftreten müsse. Der Charakter einer dramatischen Person ist nemlich stets derselbe: er bleibt die nemliche Person vom ersten Worte an bis zum letzten. Warum sollte der Charakter nun nicht im Anfange eben so genommen werden dürfen, wie in der Mitte und am Ende? Daß dieses erste Auftreten übrigens mit keiner Grimace oder Uebertreibung verknüpft sein müsse,

ist schon oben angedeutet worden, und versteht sich übrigens auch schon von selbst. Aber alles, was die Wahrheit und der Zusammenhang des Charakters in Betreff der äussern Haltung erlaubt, soll und muß gleich bei dem ersten Auftritte im vollsten Umfange entwickelt werden. Wer würde es, zum Beispiel, nicht höchst fehlerhaft finden, wenn Hamlet bei seinem ersten Auftreten so ruhig und flach da stände, wie der Page, der die Schleppe der Königinn trägt, oder wenn die Jungfrau von Orleans an den Erzählungen von den Kriegs = Begebenheiten gerade nicht mehr und nicht weniger Antheil nehmen wollte, wie ihre Schwestern? Freilich sehe ich auch hier zum voraus, daß die Anhänger der Forderung, man müsse nicht gleich im Charakter auftreten, hier wieder Gelegenheit finden werden, zu behaupten, sie hätten es mit dieser Forderung nicht so gemeint, wie ich es oben genommen. Aber, in der That, es sollte ihnen schwer werden, zu zeigen, wie sie sie etwa anders gemeint haben könnten. Denn daß kein Schauspieler mit Grimace und Uebertreibung auftreten soll, ist schon eine alte Wahrheit, die auf diese Weise nicht wieder aufgefrischt zu werden verdiente, weil noch niemand an deren völligen Statthaftigkeit gezweifelt hat. Und warum die Einschränkung, daß er nur im Anfange nicht damit auftreten soll? Ist es ihm etwa erlaubt, was er Anfangs ver-

säumt hat, in der Mitte, oder am Ende nachzuholen? Nein! Der Schauspieler soll nirgends mit Unwahrheit oder Uebertreibung spielen und allenthalben und in jeder Scene in der Wahrheit des Charakters auftreten.

Neunzehntes Kapitel.

Von der Darstellung des Wahnsinns.

Wenn, wie ich oben schon öfterer Gelegenheit gehabt habe, anzumerken, der Grundsatz jeglicher Kunst auf einer Nachahmung der Natur beruht; so geht daraus hervor, daß die Darstellung des Wahnsinns schon deshalb mit Schwierigkeiten verknüpft sein müsse, weil die Erscheinung desselben zu den seltensten Gemüths-Beschaffenheiten gehört, denen der Mensch im wirklichen Leben unterworfen sein kann. Aber die Darstellung desselben ist auch noch aus dem Grunde höchst schwierig, weil der Wahnsinn weder äusserlich noch innerlich nach der von uns anerkannten logischen Consequenz zu handeln pflegt, sondern sich vielmehr eine ganz eigne, von allen Erfahrungen unsrer Vernunft gänzlich abweichende Norm zur Richtschnur seiner Aeus-

ferungen schafft. Daraus folgt nun, daß die Regel, welche ich bisher zur Auffindung der schauspielkünstlerischen Wahrheit gegeben habe, in so fern ich nemlich diese gänzlich und allein in treue, gewissenhafte Beobachtung und Nachahmung der Natur setze, hier fast durchaus unanwendbar ist, weil, wie gesagt, der Wahnsinn zu den seltensten Erscheinungen in der Natur gehört. Welchen Maaßstab soll nun aber der Schauspieler für die Darstellung dieser Gemüths-Beschaffenheit nehmen, um einzusehen, ob dieselbe der Natur getreu sei, oder nicht? Wir wollen sehen, ob bei einer psychologischen Erklärung des Wahnsinns nicht einige allgemeine Regeln zu abstrahiren sein möchten, welche der Darstellung desselben zu einer ungefähren Grundlage dienen dürften.

Wenn wir den Wahnsinn (freilich etwas mechanisch) etwa so zu erklären pflegen, daß er in einer gänzlichen Zerrüttung des Verstandes bestehe; so kommen wir schon durch diese Erklärung unserm Zwecke, ein Schema seiner schauspielkünstlerischen Darstellung zu suchen, näher, als man es auf den ersten Anblick hätte glauben sollen. Zerrütten heisst nemlich, allen Zusammenhang aufheben, das zusammenhängende Ganze nicht allein in seine einzelne Theile auflösen, sondern diese Theile auch zerstören und zu dem Wieder-Zusammenpassen zu einem einzigen Ganzen untauglich machen. Zerrütten

heisst also, mit einem Worte, alle innere Verbindung eines Dinges mit sich selbst vollkommen und aus dem innersten Grunde aufheben und die Mittel dazu so völlig zerstören, daß an keine Wiedervereinigung desselben mehr zu denken ist.

Wenn wir nun vom Wahnsinne, als von einem zerrütteten Verstande, sprechen; so heisst dies, den so eben angedeuteten Begriff des Zerrüttens auf diesen gegebenen Fall anwendend, so viel, als daß in den Seelen-Kräften desjenigen, dem wir den Wahnsinn zuschreiben, eine gänzliche Aufhebung alles Zusammenhanges, alles Zusammentreffens auf einen einzigen Punct Statt gefunden habe. Daß diese Erklärung übrigens nicht unwahr sei, sehen wir auch schon dann, wann wir denjenigen Zustand mit Aufmerksamkeit betrachten, den wir eine fixe Idee nennen und unter welcher jedermann einen theilweisen Wahnsinn vorsteht. Fixe Idee nennen wir nemlich denjenigen Seelen-Zustand, wo der Zusammenhang der gesammten Seelen-Kräfte in so fern gestört ist, als nur ein einziger Gegenstand vorhanden ist, auf den nur ein Theil aller Seelen-Kräfte zu wirken vermag und der alsdann natürlich nicht von allen Seiten, das heisst also, nur mangelhaft, eingesehen und beurtheilt werden kann. Wahnsinn heisst demnach, wie schon gesagt, derjenige Zustand, wo aller Zusammenhang in den Seelen-Kräften und in deren vereinigter Zusam-

menwirkung auf einen Punct gestört ist und wo also kein Eines, kein Ganzes, sondern nur noch bloße Theile vorhanden sind.

Diese Erklärung also zum Behuf eines Schemas der schauspielkünstlerischen Darstellung des Wahnsinns angewandt, können wir es als allgemeine Regel anerkennen, daß derselbe auf der Bühne dadurch darzustellen sein dürfte, daß dasjenige, was sonst Zusammenhang und Einheit ist, hier in Einzelheiten aufgelöst werden müsse. Also dürfte auf der Bühne der höchste Grad des Zerreissens, Zerstückelns und das Bestreben, die etwaige Zweckmäßigkeit des Vorhergehenden durch eine absolute Unzweckmäßigkeit des Folgenden wieder aufzugeben, die einzige mögliche Weise sein, wie der Wahnsinn schauspielkünstlerisch darzustellen sei. Aus obiger Erklärung geht nun also hervor, daß der Wahnsinnige gerade das Gegentheil von demjenigen thun müsse, was der Vernünftige thut. Wenn demnach der Vernünftige, nach Maaßgabe des Interesses der ihn umgebenden Gegenstände, bald diesen, bald jenen beachtet, weil sie alle mehr oder weniger Interesse für ihn haben, in so fern er überhaupt mit allen seinen Umgebungen in Berührung steht; so ist diese Berührung zwischen diesen und dem Wahnsinnigen durchaus nicht vorhanden. Er hat also auch keine Ursach, die auffer ihin liegenden Gegenstände, weder einzeln, noch im Zusammen-

hange, noch in einer gewissen Reihe-Folge zu beachten. Wenn nun aber der Wahnsinnige irgend einen Gegenstand mit unverwandtem Blicke zu betrachten scheint; so scheint das auch nur: denn im Grunde sieht er nichts. Da aber bei der Darstellung ein solcher, immerdar auf einen einzigen Gegenstand gehefteter Blick theils dem Schauspieler ausserordentlich angreifend, theils auch für das Publicum höchst ermüdend werden dürfte; so würde ich sogar von einem so auf einen einzigen Punct stets und immer fort vestgehefteten Blicke abrathen, aber dabei als durchaus nothwendig anempfehlen, daß der Blick abwechselnd von einem Gegenstande auf den andern mit dem höchsten Grade von menschlicher Theilnahmlosigkeit gerichtet werde. Selbst derjenige Gegenstand, der, vermöge der Rolle, nun einmal mit anscheinendem Bewusstsein betrachtet werden muß, darf durchaus die Aufmerksamkeit des Wahnsinnigen nicht unter den nemlichen äussern Bedingungen und Kennzeichen fesseln, wie den Vernünftigen: denn beide hätten ja sonst unter einander keine äussere Verschiedenheiten.

Da nun also alle innere Zusammenstimmung der Seelen-Kräfte bei dem Wahnsinne als gänzlich aufgelöst zu betrachten sind; so folgt daraus, daß diese Auflösung auch in dem ganzen äussern Spiele Statt finden müsse. Sämmtliche Gebehrden dürfen daher auch nicht den al-

lergeringsten Zusammenhang verrathen, sondern sie müssen vielmehr als gänzlich zufällig und absichtlos erscheinen. Ganz besondere Aufmerksamkeit ist aber auf den Gang zu verwenden, in so fern dieser bei dem vernünftigen Menschen, mehr wie jede andere Gebehrde, Willen, Absicht, überhaupt Charakter anzuzeigen pflegt.

Wie sehr, aus diesem Gesichts-Puncte betrachtet, die Darstellung des Wahnsinns verfehlt werden kann, beweisen selbst berühmte Schauspieler, indem sie einen Beweis geben, daß es ihnen an jeglicher psychologischen Erkenntniß des Wahnsinns gebricht. So erinnere ich mich einer Darstellung des König Lear, in welcher der Schauspieler die Wahnsinns-Scene mit einer so vernünftigen Reflexion, mit einer so durchaus gehaltenen, zusammenhängenden Gebehrde, und mit einem so gesetzten, Vernunft und Willen ankündigenden Gange spielte, daß man offenbar sah, die eigentliche psychologische Natur des Wahnsinns war ihm noch nicht klar geworden.

Mehr über die Darstellung des Wahnsinns im ersten Kapitel des dritten Buchs, bei der Entwickelung des Charakters der Pamina in der Zauberflöte.

Zwanzigstes Kapitel.

Von der Darstellung der Kinder-Rollen.

Wenn, wie bisher beinahe in jedem Worte dieses Werks gelehrt worden ist, die Schauspiel-Kunst eine Kunst ist, das heisst, wenn der Schauspieler, der eine Darstellnng auf dem Theater liefert, die dargestellte Person nicht selbst in seiner Natur wirklich ist, sondern dieselbe nur künstlich darstellt; wenn der Schauspieler also, wie ebenfalls gelehrt worden ist, nicht sich selbst natürlich darstellen, sondern vielmehr einen Charakter nach der gegebenen Vorschrift künstlich ersinnen soll: so folgt daraus auch ganz natürlich, daß nur solche Personen einen künstlichen Charakter künstlerisch darstellen können, die einen Begriff von der Kunst haben, oder von denen man doch einmal glaubt, daß sie einen solchen von derselben haben können.

Wenn ich nun im Laufe dieses Werks gezeigt zu haben glaube, daß schon bei weitem nicht alle Schauspieler Künstler sind, sondern daß die mehrsten mehr oder weniger mechanisch und ohne jegliches Studium sich selbst spielen; so ist es ganz natürlich, daß Kinder, bei denen noch weit weniger, wie bei jenen Schauspielern,

von Kunst die Rede sein kann, auch noch weit weniger zu Schauspiel-Künstlern tauglich sein können, als diese, und daß aus diesem Grunde alle Productionen von Kindern etwas gänzlich Verfehltes, Widerliches und höchst Unzweckmäßiges haben müssen. Und dies ist, wie ich hiemit offen gestehe, von jeher mein Urtheil gewesen, wenn ich von Kindern schauspielkünstlerische Darstellungen gesehen habe. Denn wo kann, wenn man die Sache aus dem richtigen Gesichts-Puncte betrachtet, von weniger Kunst und mehrer Persönlichkeit und Individualität die Rede sein, als bei Kindern, welche Schauspiel-Künstler vertreten sollen, und wo ist demnach mehr Inconsequenz und Zweckwidrigkeit zu finden, als eben in dem Beginnen, Kinder die Stelle von Künstlern vertreten zu lassen? Hat irgend Jemand schon einen reinen Kunst-Genuß gehabt, wenn er, zum Beispiel, ein achtjähriges Kind als Tonkünstler gehört hat? Und warum stellen sich nicht auch Kinder als Dichter und Mahler dar? Ist etwa die Schauspiel-Kunst weniger Kunst, wie Mahlerei und Dicht-Kunst, oder erfordert sie etwa weniger Talent? Aber unglücklicherweise scheint die Schauspiel-Kunst eben dadurch wieder leicht zu werden, wodurch sie eben ihre größte Schwierigkeit erhält, durch die Darstellung des Menschen nemlich. Denn da der wirkliche Mensch doch auch ein Mensch ist; so

scheint es ihm eben darum sehr leicht zu werden, einen künstlichen Menschen darzustellen, bei welcher Darstellung aber nicht sowol der künstliche, als vielmehr der natürliche Mensch zum Vorschein kommt, wodurch nun eben, wie schon so häufig in diesem Werke angemerkt worden ist, das gänzlich Verfehlte der Schauspiel-Kunst zu Tage gefördert wird.

Dies wären die eigentlichen kunst-philosophischen Gründe, warum Kinder ganz unbrauchbar zu Schauspielern sein dürften. Aber es gibt auch noch andere Gründe, die freilich, als blos moralisch-sittlich, hier nicht in Betracht kommen würden, wenn nicht die Natur derselben mit dem Rein-Menschlichen auf das Innigste vereint zu sein schiene. Zuvörderst ist es nemlich eine unangenehme Empfindung, wenn wir sehen, daß Kinder, deren Natur doch im eigentlichen Verstande noch ohne Verstellung sein soll, in eine Lage versetzt werden, wo sie diese Verstellung gerade absichtlich annehmen und ihre eigene Persönlichkeit, so viel wie möglich, verläugnen müssen. Eben darin nun, daß die Kinder, ob sie gleich künstlerisch sein sollen, doch immer nur natürlich sein können, liegt, wie ich schon oben gezeigt habe, das gänzlich Unstatthafte, Kinder als Schauspieler auftreten zu lassen. Aber nicht allein die sittliche Unvertragbarkeit der kindlichen Unschuld mit der schauspielkünstlerischen Pro-

duction ist die Ursach des Anstoßes, den wahrhaft gebildete Leute an dergleichen Darstellungen nehmen; sondern es kann hier sogar von einem eigentlichen, nicht blos eingebildeten Verstoße gegen die Sittlichkeit die Rede sein. Man denke, zum Beispiele, an das Kind in den Donauweibchen, an das in dem bekannten Lustspiele, das Räuschchen, und an die Kinder in mehrern dergleichen Stücken, wie sie von Liebe und ähnlichen Dingen so ohne allen Schleier und mit einer solchen unbescheidenen Geschwätzigkeit zu reden haben, daß selbst in der Wirklichkeit ein erwachsenes Frauenzimmer dergleichen, ohne roth zu werden, wol nicht hervorbringen könnte. Wessen Gefühl wird nicht von solchen Scenen auf eine höchst unangenehme Art angesprochen und wer hat nicht schon lange mit mir wenigstens solche Kinder-Rollen vom Theater verbannt zu sehen gewünscht, welche dergleichen Verhältnisse zwischen Liebenden zu verhandeln, oder gar in eigner Person schon selbst zu liebeln haben?

Aus diesem Grunde ist auch schon von manchen Critikern, die hierin wirklich ein lobenswerthes sittliches Gefühl beurkundet haben, gegen das Declamiren ähnlicher Gedichte von Kindern geeifert und, wie ich mich erinnere, des bekannten Monologs aus der Jungfrau von Orleans, als für Kinder sehr anstößig, erwähnt worden.

So gewiß es nun übrigens auch ist, daß der wahre Kenner an allen Kinder-Darstellungen keinen Geschmack finden kann und daß er diese gänzlich von der Bühne verbannt zu sehen wünschen möchte, eben so gewiß ist es auch, daß der große Haufe, der mehr für Persönlichkeit und Individualität, als für Kunst, Sinn und Begriff hat, wenn beide nur recht natürlich und ungezwungen wiedergegeben werden, den Kinder-Darstellungen mit dem höchsten Vergnügen zusieht und sich ihrer freut, weswegen denn auch zu erwarten steht, daß, wenn nicht die Schauspiel-Dichter sich aller Kinder-Rollen in ihren Stücken enthalten sollten, wir nach wie vor dergleichen Kinder-Darstellungen zum Nachtheile der Kunst und zur Verderbniß des wahren Geschmacks auf unsern Theatern erblicken werden. Der Beifall aber, welchen solche Kinder-Rollen in der Regel einzuerndten pflegen, kann durchaus für das Talent der Kinder, oder für das Kunst-Gerechte ihrer Productionen nicht entscheiden. Denn nicht die Kunst ist es (weil, wie ich oben gezeigt habe, hier von keiner Kunst die Rede sein kann), welche das Publicum bei Kinder-Rollen in Anspruch zu nehmen pflegt; sondern dieser Beifall ist in der That eine Folge des wahren Mitleidens, welches man für das Kind empfindet, wenn man sieht, daß es ein Wagstück unter-

nimmt, dem es überall nicht gewachsen ist und dem es also folglich durchaus unterliegen muß.

Aber, wenn nun, wie es den Anschein hat, solche Kinder-Darstellungen nach wie vor auf unsern Theatern Statt finden werden; so ist es wenigstens zu wünschen, daß man sich bestreben möge, die Unstatthaftigkeit und Unzweckmäßigkeit, welche der Natur solcher Darstellungen stets eigen bleiben werden, so viel als möglich zu vermindern zu suchen. Und dies wird nur einzig und allein auf die Weise geschehen, wenn man, da von eigentlicher Kunst bei Kindern keine Rede sein kann, diese so natürlich und ungekünstelt spielen läßt, als möglich. Denn da es doch nun einmal bekannt ist, daß ein Kind kein Künstler sein kann; so wird jedermann geneigt sein, ein solches Kind lieber in seiner wahren, natürlichen Persönlichkeit, als in einer verkünstelten, angelernten und deshalb höchst widerlichen Grimace auftreten und spielen zu sehen. Man lasse also die Kinder, wenn sie nun durchaus schon Schauspieler sein und vorstellen sollen, blos die Rolle auswendig lernen und enthalte sich übrigens jeglicher, auch der allergeringsten Zurechtweisung, welcher Art diese auch sein möge. Besonders unterlasse man es, solchen Kindern äussere Bewegungen und Gebehrden einzulernen; denn dieses blos mechanisch eingelernte Spiel ist es eben, welches selbst bei dem unge-

bildeten, großen Haufen die widerlichste Empfindung erregt. Je natürlicher ein Kind spielt (und dies kann es nur, wenn es durch keine äussere Eingebungen in sich selbst gestört wird), das heisst hier, je mehr es seine eigene Persönlichkeit zur Erscheinung bringt, desto weniger wird man durch den Mangel an Kunst in demselben gestört und desto mehr durch seine eigene, wahre Natürlichkeit befriedigt werden. Trit nun in dem Spiele eines Kindes die reine, natürliche Persönlichkeit, abgesondert und ungestört von jeder eingelernten Verkünstelung und Grimace, deutlich und bestimmt hervor; so wissen wir doch einmal, woran wir mit diesem Kinde sind, und werden durch jene Verkünstelung nicht scheinbar zu dem Glauben gezwungen, als hätten wir einen Künstler vor Augen.

Ich rathe also nochmals an, daß man Kinder, wenn sie nun einmal zu schauspielkünstlerischen Darstellungen gebraucht werden sollen, durchaus aus sich selbst überlassen und ihnen auf keine Weise weder mittelbare, noch unmittelbare Anleitung zu solchen Darstellungen ertheilen möge.

Ein und zwanzigstes Kapitel.

Von der Darstellung der Geister-Rollen.

Da keine besondere Kraft von philosophischem Geiste dazu gehört, den Unterschied zwischen Menschen und Geistern zu fassen; so, sollte man glauben, wäre es fast unmöglich, die Darstellung dieser zu verfehlen. Und doch sehen wir es stündlich, daß, wenn die Schauspieler sich mit Lebenden selten wohl zu vertragen pflegen, ihnen die Todten noch weit mehr zu schaffen machen.

Wenn die Geister (in so fern es deren gibt) sich dadurch von den Lebendigen so sichtbar, als möglich unterscheiden, daß jenen der Körper von diesen fehlt; so muß der Geist, als solcher, allen den Leidenschaftlichkeiten entsagt haben, die mit der Natur des Menschen auf das Innigste verknüpft sind, in so fern er nemlich jetzt zu einer Region gehört, die mit unserer Erde gar nichts gemein hat. Und nimt auch ein solcher Geist noch Antheil an den Thaten derer, die er auf der Erde zurückgelassen hat; so kann dies doch nur geistig und nicht körperlich geschehen.

Da nun ein Geist, um auf dem Theater erscheinen zu können, allerdings einen Körper haben muß, ohne welchen er nicht erscheinen kann; so haben die meisten Schauspieler geglaubt, diesen Körper doch auch nach lebendiger Menschen Sitte bewegen zu müssen und haben somit solche Geister = Rollen gespielt, als wären es Rollen lebendiger Personen. Eine solche Darstellung ist aber nicht nur an sich selbst höchst fehlerhaft und unzweckmäßig, sondern auch noch deßhalb verwerflich, weil durch ein solches Spiel jede Theilnahme unmöglich gemacht wird, indem das Publicum an einem Geiste, der sich nicht als Geist, sondern als lebendes Wesen darstellt, gar kein Interesse nehmen kann.

Wie müssen nun aber solche Geister=Rollen dargestellt werden, wenn sie die gehörige Wirkung hervorbringen sollen? Da ein Geist, wie schon oben angemerkt worden ist, mit der materiellen Welt in gar keiner Verbindung mehr steht, weil er selbst keine Materie, sondern ein bloßer Geist ist; so folgt daraus, daß die Rolle eines solchen Geistes durchaus ohne alle Leidenschaftlichkeit, ohne jegliche menschliche Theilnahme gespielt werden müsse. Da nun jegliche innere Gemüths = Bewegung einem Geiste fremd sein muß, weil er kein Gemüth hat; so darf auch in dessen Darstellung keine äussere Bewegung, in so fern diese nur Folge von jener ist, Statt finden. Die Geister = Rollen müssen also

mit der möglichsten Eintönigkeit, die jedoch kein aushaltender Gesang sein darf, und ohne alle Action und Mimik gespielt werden. Gibt es jedoch in solchen Rollen ganz besonders ausgezeichnete Situationen, oder Worte, die der Scene, oder vielleicht gar dem ganzen Stücke, zum Motive dienen; so versteht es sich von selbst, daß diese Worte mit bedeutenderm Tone und Spiele gesagt und begleitet werden müssen. Doch dürfen sie selbst in diesem Falle immer noch keine menschliche Theilnahme, oder Leidenschaftlichkeit zu erkennen geben; sondern der Geist muß stets in seiner Einfachheit und Theilnahmlosigkeit beharren.

Zwei und zwanzigstes Kapitel.

Von der Persönlichkeit des Schauspielers.

Wenn es gleich eine ausgemachte Wahrheit ist, daß die Kunst, das heisst, diejenige Fähigkeit, einen idealen Menschen in realer Wahrheit darzustellen, dem Schauspieler das Höchste sein muß; so ist diese Kunst doch nicht im Stande, sich unmittelbar durch sich selbst zur Erscheinung zu bringen; sondern sie bedarf dazu eines mittelbaren Etwas, das so und nicht anders

zu schaffen, weder in der Gewalt der Kunst, noch in der des Schauspielers steht. Dieses Etwas ist der eigene Körper des letztern und die, mit demselben verbundene, angeborne oder erworbene Eigenthümlichkeit.

Diese persönliche Eigenthümlichkeit des Schauspielers muß nun, wie es sich von selbst versteht, bei jedem Individuum verschieden, und bei dem einen mehr, bei dem andern minder durch äussere Annehmlichkeit wirksam sein. Da nun die Kunst des Schauspielers nicht ohne das Mittel des Körpers wirken kann, und da dieser Körper, je mehr äussere, angenehme Eigenthümlichkeit derselbe offenbart, desto einwirkender durch seine Kunst auf das Publicum werden kann; so geht daraus unwiderlegbar hervor, daß, neben der Kunst, die persönliche Eigenthümlichkeit dem Schauspieler derjenige Gegenstand sein müsse, auf den er die sorgfältigste Aufmerksamkeit zu verwenden hat. Er suche also diese persönliche Eigenthümlichkeit so sorgsam auszubilden, wie es ihm nur immer möglich sein wird. Dazu gehört nun nicht allein, daß er durch gymnastische Uebungen seinem Körper die vollkommenste Ausbildung zu geben, sondern besonders auch, daß er seine ganze Persönlichkeit zu der höchst möglichsten Annehmlichkeit auszubilden strebe. Diese Annehmlichkeit schliesst alles dasjenige in sich, was man mit dem Namen, Gracie, zu benennen pflegt.

Es steht nicht zu läugnen, daß diese Gracie in den meisten Fällen ein nicht genug zu schätzendes Geschenk der Natur sei und daß sehr oft, wo sie angetroffen wird, selbst das höchste Studium der Kunst, unterstützt von dem scharfsinnigsten Verstande, nicht Kraft genug in sich habe, gegen diese Gracie obzusiegen, sondern vielmehr von ihr in den Hintergrund gestellt werde. Ich habe Künstler und Künstlerinnen gekannt, denen, bei übrigens mittelmäßiger Kunst, diese Gracie zu dem bleibendsten und dauerhaftesten Beifalle des Publicums verhalf; ich kenne hingegen auch jetzt noch eine Künstlerinn, die nach meiner Ueberzeugung ohne Zweifel das größte schauspielkünstlerische Genie besitzt, was vielleicht unter den neuern Völkern je vorhanden gewesen ist, deren Darstellung aber nichtsdestoweniger, obgleich nur bei dem großen Haufen, an solchen Rollen scheitert, wo diese Gracie ein bedingtes, mittelbares Erforderniß ausmacht, wodurch dann das falsche Urtheil entsteht, als ob diese Künstlerinn zu solchen Rollen kein Talent habe, da sie doch nur keine Gracie dazu hat.

Ob nun gleich, wie bereits oben gesagt ist, diese Gracie in der Regel eine Natur-Gabe ist; so steht dennoch nicht zu läugnen, daß man in den meisten Fällen durch stete, unverwandte Aufmerksamkeit auf seine Persönlichkeit sich einen Mechanismus erwerben könne, der jener angebornen, natürlichen Gracie wo nicht voll-

kommen gleichkommen, doch in den allermeisten Fällen die Stelle derselben vertreten dürfte. Es muß also das aufmerksamste Studium des Schauspielers sein, sich dieser künstlichen Gracie, wenn ihm die natürliche abgehen sollte, so vollkommen als möglich Herr zu machen; und da dem wahrhaften, unermüdbaren Streben alles möglich ist; so wird es dem Schauspiel-Künstler auch leicht werden, sich eine solche künstliche Gracie zu eigen zu machen, wenn er nur mit redlichem Fleiße dieses Ziel stets im Augenmerke haben will. Es versteht sich übrigens von selbst, daß der Schauspieler dieses Studium mit der höchsten Anstrengung und Umsichtigkeit zu treiben habe, damit diese künstliche Gracie nicht in Ziererei und Grimace ausarte. Denn Grimace ist, wie es sich von selbst versteht, noch weit verwerflicher, als der Mangel an körperlicher Annehmlichkeit.

Was ich nun aber unter dieser körperlichen Eigenthümlichkeit, die ich Gracie nenne, eigentlich verstehe, das kann eher gefühlt, als erklärt werden, obgleich ein Theil derselben ganz bestimmt in die äussern Sinne fällt und also auch begriffen werden kann. Dahin gehört zuerst ein angenehmes Organ, welches freilich an sich selbst ein Geschenk der Natur ist und durch keine Kunst erlangt werden kann. Nichtsdestoweniger haben wir Beispiele, daß selbst eine rauhe, heisere Stimme durch sorg-

fältige Ausbildung und aufmerksame Beobachtung einen hohen Grad von Annehmlichkeit erhalten habe. Denn keine Schwierigkeit ist so groß, daß es nicht dem menschlichen Fleiße gelingen sollte, sie zu besiegen. Um eine rauhe Stimme, zum Beispiele, weniger unangenehm zu machen, als sie wirklich ist, bedarf es nichts anders, als mit steter, unermüdlicher Aufmerksamkeit darauf bedacht zu sein, das Rauhe derselben sich vollkommen deutlich zu machen und in der Wirklichkeit nachzuweisen. Ist es damit einmal gelungen; so muß es hernach in der That leicht werden, durch stete Anstrengung dieses Rauhe zu mildern und an dessen Stelle etwas Klingenders zu setzen. Was überhaupt angestrengter Fleiß über die Fehler des Organs vermögen, davon gibt das Beispiel des Athenienſischen Redners, Demosthenes, der zu den Zeiten Alexander des Großen, etwa viertehalbhundert Jahre vor Christi Geburt, lebte, ein überzeugendes Beispiel. Dieser Redner hatte nicht allein ein höchst unangenehmes Organ, sondern er schien auch deshalb schon zum Redner gänzlich unbrauchbar zu sein, weil er ganz ausnehmend stammelte. Und doch besiegte er durch stete Anstrengung diese Gebrechen der Natur und wurde hernach der erste Redner Griechenlands.

Auſſer in dem Organe, kann die persönliche Annehmlichkeit des Schauspielers auch noch in

der Art und Weise nachgewiesen werden, wie er seine körperlichen Bewegungen zu handhaben versteht. Da wir nun einmal (warum, gehört hier nicht her) in der sogenannten Wellen-Linie die höchste Schönheit entdecken; so folgt daraus, daß diejenigen Körper-Bewegungen, welche nach dieser Linie geformt werden, den höchsten Reitz gewähren müssen. Auch kann die Gracie im Blick und in den Mienen ganz vollkommen nachgewiesen werden.

Aber es scheint ausgemacht gewiß zu sein, daß ausser diesen bewussten, und von dem Verstande ganz vollkommen aufzufassenden Bestandtheilen der äussern, körperlichen Annehmlichkeit noch in der ganzen physischen Persönlichkeit ein Etwas verborgen liege, welches durchaus nicht mit dem Verstande nachgewiesen werden kann, und welches, dem Tages-Lichte gleich, welches wir gewahrwerden, aber nicht erklären können, über die Person dieser oder jener Menschen einen Zauber verbreitet, der gänzlich unbegreiflich ist. Denn wer hat nicht schon einmal in seinem Leben einen Menschen getroffen, der, ohne besonders hervorstechende körperliche und geistige Eigenschaften zu haben, allgemein beliebt gewesen ist, während einem andern, der diese Eigenschaften in einem hohen Grade besaß, eine absolute Gleichgültigkeit zu Theile ward? Ich möchte dieses unbekannte Etwas, welches durchaus nicht immer in kör-

perlicher Schönheit zu suchen ist, das Poetische der menschlichen Bildung nennen, da die Natur der Poesie eben so unerklärbar ist, wie die eigentliche Gracie der physischen Persönlichkeit.

Zum Schlusse dieser Abhandlung empfehle ich es nochmals dem Schauspieler an, Blick, Mienen und alle Bewegungen seines Körpers so genau als möglich zu studiren und jene künstliche Gracie, im Falle ihm die natürliche fehlen sollte, durch den angestrengtesten Fleiß sich anzueignen zu suchen.

Drei und zwanzigstes Kapitel.

Von dem Gefühle, welches der Schauspieler auf dem Theater zu zeigen hat.

Ich habe in dem vorigen Kapitel gesagt, daß die persönliche Gracie des Schauspielers in der Regel eine Gabe der Natur sei und sich in diesem Maße nicht von der Kunst erzwingen lasse. Aber nicht allein diese Gracie, sondern auch die nöthige Tiefe des Gefühls scheint demselben von der Natur gegeben sein zu müssen, weil auch die geübtesten Künstler es nicht zu erken-

nen zu geben vermögen, wenn es ihnen nicht von der Natur verliehen worden ist.

Wenn ich behaupte, daß dies Gefühl, wenn es nicht schon in dem Schauspieler vorhanden ist, auch selbst von dem geübtesten Künstler nicht nachgemacht werden könne; so muß ich diese Behauptung in so fern zu beweisen suchen, als ich selbst Gründe zu haben glaube, dieselbe hier aufzustellen. Es gibt nemlich sehr nahmhafte Schauspieler, in denen ich selbst ein ganz vorzügliches Talent, so wie ein wahrhaft künstlerisches Studium anerkenne, denen es jedoch gänzlich unmöglich ist, eine gewisse Tiefe des Gefühls künstlich nachzuahmen. Ich wenigstens habe stets die Bemerkung gemacht, daß diese Schauspieler, welche ich nennen würde, wenn ich mir nicht jede persönliche Anführung in diesem Werke untersagt hätte, jenes Gefühl, so oft dasselbe in ihren Rollen darzustellen war, jedesmal durchaus und vollkommen verfehlt haben.

Hierbei dürfte mir der Einwurf gemacht werden, ob die erwähnten Schauspieler auch wahrhafte Künstler genug gewesen seien, daß nach ihren Productionen ein allgemeiner Grundsatz aufgestellt werden könne. Auf diesen Einwurf kann ich nur durch die Bemerkung antworten, daß unter den Schauspielern, denen ich sowol das natürliche, als das künstliche Gefühl absprechе, die größten Schauspiel-Künstler sind,

welche Deutschland in diesem Augenblicke aufzuweisen hat.

Wie aber geht es zu, daß diese Künstler, wenn sie wirklich eine solche Virtuosität erreicht haben, daß sie alle Charaktere der Natur möglichst getreu copiren können, nicht im Stande sein sollten, auch das Gefühl bis auf eine gewisse Tiefe nachzuahmen? Ich gestehe, daß ich hierauf mir selbst noch nicht befriedigend zu antworten weiß. Für diejenigen, die mein Werk eines aufmerksamern Studiums werth halten sollten, stehe hier jedoch folgende Erklärung. Es kommt hier nemlich darauf an, zu untersuchen, warum einige der größten Schauspiel-Künstler, welche Deutschland besitzt, Trotz ihres ausgezeichneten Talents, dennoch solche Scenen, in denen eine gewisse Tiefe des Gefühls herrscht, nicht treu und natürlich darzustellen, sondern in der Regel nur dasjenige gnügend wiederzugeben vermögen, was sie mit dem Verstande fassen können, weswegen denn auch eben diese Schauspieler mehr in der Comödie, wie in der Tragödie zu leisten pflegen. Hier nun das Resultat meiner Untersuchung.

Wenn es keines Beweises mehr bedarf, daß alle menschliche Thätigkeit nur aus zwei Quellen hervorgeht, nemlich aus dem Gemüthe (Gefühle) und aus dem Verstande; so folgt daraus, daß die schauspielkünstlerische Darstellung, welche das Gesammte der mensch-

lichen Thätigkeit darstellen soll, ebenfalls in zwei Theile zerfalle. Diese zwei Theile machen die Tragödie und Comödie aus, wovon jene dem Gefühle, diese aber dem Verstande anheim fällt. Wenn nun die schauspielkünstlerische Darstellung eine Kunst ist und jegliche Kunst nicht etwa mit dem Gefühle, sondern vielmehr mit dem Verstande getrieben werden muß; so folgt nun daraus unwiderlegbar, daß der Verstand, der in sich selbst sein logisches Bewusstsein hat, auch dasjenige am besten nachmachen könne, was aus dem Verstande selbst hervorgegangen ist. Also ist der Künstler, vermöge seiner Kunst, eher im Stande, den Verstand, als das Gefühl (welches letztere durchaus gar keine logische Form offenbart, sondern vielmehr im bloßen Unbewusstsein vorhanden ist) der Natur getreu darzustellen. So wie nun dieses Gefühl sich selbst unbewusst ist und mit dem Verstande in gar keiner Berührung steht; so scheint es auch, als würde, um dies Unbewusste hervorzubringen und nachzuahmen, eben ein solches Unbewusstes erfordert, oder mit andern Worten, es scheint, als ob nur das Gefühl im Stande sei, wiederum Gefühl hervorzubringen. So wie nun, diesem zu Folge, ein natürliches Gefühl vorhanden sein muß, um eben dieses natürliche Gefühl künstlich zu copiren; so kann man auch umgekehrt schliessen, daß derjenige Künstler, der kein

künstliches Gefühl hervorbringen kann, auch kein natürliches haben müsse. Und das war es gerade, was ich oben zu behaupten versucht habe.

Vier und zwanzigstes Kapitel.

Auf welche Weise soll der Schauspieler seine Rolle studiren?

Es dürfte wol wenige Schauspieler geben, die nicht in der Theorie wenigstens davon überzeugt wären, daß auf das Studium der Rolle das Allermeiste ankomme und daß dasselbe der allerwichtigste Theil der Pflichten sei, welche dem Schauspiel-Künstler obliegen. In der Ausübung aber wird jenes Studium von dem grösten Theile der Schauspieler für das Entbehrlichste gehalten, was ihnen nur immer zu thun, Noth sein dürfte.

Ich theile das Studium einer jeden Rolle in das mittelbare und unmittelbare.

Das mittelbare Studium einer Rolle besteht darin, die äussere Form aufzusuchen, in welcher die Rolle gegeben werden muß. Zu dieser äussern Form rechne ich die Bedingungen,

unter welchen äusserlich der Charakter sichtbar wird, nemlich, ob derselbe jung oder alt, bedächtig oder leichtsinnig, mit Kälte oder mit Wärme genommen werden müsse. Diese äussere Form begreift also dasjenige in sich, was auf die persönliche Erscheinung des Charakters sich beziehen kann. In diesem mittelbaren Studium suchen selbst die bessern Schauspieler nicht selten den wesentlichsten Theil ihrer Kunst, indem ihnen die äussere Form, unter welcher der Charakter darzustellen ist, zur Haupt-Sache wird. Nun ist es ja aber begreiflich, daß nicht die eigentliche Person auf dem Theater, daß heisst, die Erscheinung, welche sich dort hoffährtig oder bescheiden, dumm oder klug, jung oder alt, sanguinisch oder flegmatisch darstellt, das wahre Interesse an der dramatischen Handlung hervorbringe, sondern, daß dieses Interesse vielmehr einzig und allein in der Art und Weise, wie diese Person spricht, begründet sei. Dies führt mich zu dem zweiten und wesentlichsten Theile des Studiums einer Rolle, nemlich zu dem unmittelbaren.

Das unmittelbare Studium einer Rolle bezieht sich also auf alles dasjenige, was, nicht die Person des Charakters, sondern vielmehr dasjenige anbetrifft, was dieser Charakter auf dem Theater spricht. Und hierin besteht ohnstreitig der erste und wesentlichste Theil des Charakter-Studiums. Das unmittelbare

Studium einer Rolle muß nemlich zuvörderst darauf sehen, daß das zu Sagende so natürlich, als möglich gesagt werde, das heisst, es muß dergestalt gesagt werden, daß die wirkliche Person, wenn eine solche vorhanden gewesen wäre, gerade eben so gesprochen haben würde. Dies ist aber noch nicht genug. Dies Studium muß auch dahin streben, daß das Gesagte überall mit einander in Verbindung stehe, daß diejenige Absicht, welche in dem Tone des Voraufgehenden gelegen hat, sich auch an dem Tone des darauf Folgenden offenbare, und daß allenthalben etwas Verbundenes, nirgends etwas Zerstückeltes zu finden sei. Was ich hier von der Rede sage, das gilt natürlich auch von der Gebehrde. Diese muß ebenfalls, gleich jener, stets ein Ganzes bilden. Wenn übrigens bei irgend einem Gegenstande der Schauspiel-Kunst die mündliche Erklärung, durch Beispiele erläutert, nothwendig sein dürfte; so wäre es der Unterricht, wie und auf welche Weise das unmittelbare Studium eines Charakters getrieben werden müsse. Dies eben ist der Gegenstand, der der allerschwierigste der ganzen Schauspiel-Kunst ist und dessen sich von tausend Schauspielern nur immer einige wenige Herren zu machen verstehen. Denn um das unmittelbare Studium einer Rolle mit Erfolg und vollkommen im Geiste derselben treiben zu können, muß der Schauspieler, wenn er ganz

durch sich selbst und auf eignem Wege dazu gelangen will, nicht allein mit dem glänzendsten Talente für seine Kunst begabt sein, sondern die Natur muß ihm auch Anlage zur philosophischen Speculation, ohne welches dieser Theil des Studiums einer Rolle nicht betrieben werden kann, gegeben haben. In wie wenigen Schauspielern findet sich aber jenes Talent und jene Speculation so vollkommen vereinigt, daß sie beide zu einem gnügenden Resultate sich zu verbinden vermögten? Und selbst da, wo diese beiden herrlichen Natur-Gaben vereinigt sind, gebricht es immer noch, um den möglichsten Entzweck beider zur Erfüllung zu bringen, an einem Dritten, was fast eben so selten ist, wie Talent und Speculation, an dem feurigen Streben, an der heissen Begierde nemlich, sich zu jeder Zeit, zu jeder Stunde und unter allen Umständen ausschliesslich mit demjenigen zu beschäftigen, was man nun etwa aus Neigung (und nur diese sollte zur Schauspiel-Kunst antreiben), oder auch aus Grundsatz und Ueberlegung zu seinem Fache erwählt hat. Aber, leider ist es eine nur zu häufige Erfahrung, daß, wenn Talent und Speculation schon seltene Geschenke der Natur sind, jene feurige, alles besiegende Betriebsamkeit, ohne welche es Niemand, weder in einer Kunst, noch in einer Wissenschaft, selbst nicht einmal in einem blossen Handwerke, auch nur zur Mittelmäßigkeit

bringen kann, nur in den allerwenigsten Menschen, und am seltensten gerade in den talentvollen Köpfen gefunden wird. Und nur dann, wenn alle diese drei herrlichen Natur-Gaben in einem und ebendemselben Individuum vereinigt sind, nur dann erst hat die Natur der Kunst einen wahrhaften Künstler gegeben. Wie selten diese also sein müssen, das lässt sich hieraus zur Gnüge abnehmen, und ich habe also vollkommen Recht, wenn ich behaupte, daß die Schauspiel-Kunst die schwerste unter allen Künsten sei.

Da nun aber, wenn die Schauspiel-Kunst nur von den Künstlern im eigentlichen Verstande ausgeübt werden sollte, vielleicht nicht ein einziges Theater in ganz Deutschland existiren würde und es überall auch noch die Frage sein dürfte, ob ein Kunst-Werk, also auch eine schauspielkünstlerische Darstellung, in jedem einzelnen Theile gleich vollkommen zu sein, nöthig habe, und ob nicht vielmehr einige dieser Theile hervorstechend und herrschend, andere hingegen wiederum untergeordnet erscheinen müssen; so folgt hieraus, daß, ausser jenen Künstlern im eigentlichsten Verstande, auch solche Schauspieler erforderlich sind, die, ohne gerade vollendet zu sein, nach Maßgabe ihrer Anlage den möglichsten Grad von Brauchbarkeit erlangt haben müssen. Nun können aber diese Individuen von mittelmäßigen Talenten durch sich selbst

und entblößt von jeder Zuvechtweisung durchaus zu keiner, ihren Kräften selbst angemessenen Brauchbarkeit gelangen, weil es ihnen bisher zum Selbst = Studium an einem eigentlichen zweckmäßigen Hülfs = Mittel durchaus gefehlt hat. Und doch verlangen wir von ihnen eine Brauchbarkeit, die, wenn sie auch gerade nicht so hoch gesteigert wird, daß sie den wahren Kenner befriedigen könnte, doch wenigstens auch nicht geradezu seinen Geschmack empören soll, eine Brauchbarkeit, die überhaupt, ohne selbst etwas Künstlerisches hervorzubringen, doch als Mittel dienen könnte, daß der wahre Künstler etwas ihm Würdiges zu leisten vermögte! Wie dürfte nun diesem Widerspruche zwischen dem Bedürfnisse und zwischen der Unmöglichkeit, dasselbe zu befriedigen, abgeholfen werden können?

Schon in der Vorrede zu diesem Werke habe ich der Vortheile erwähnt, welche Schauspieler = Schulen gewähren dürften, wenn man sie mit Zweckmäßigkeit anlegen und ihnen mit Geist und Kenntniß vorstehen würde. Diese Schulen wären allein im Stande, die mittelmäßigen Anlagen jener Individuen, von denen ich so eben geredet habe, dergestalt auszubilden, daß sie tauglich würden, den wenigen wirklichen Künstlern gleichsam zum Piedestal zu dienen, auf welchem diese alsdann ihre eignen Kunst = Gebäude aufführen könnten. Besonders müssten

es sich diese Schauspieler = Schulen angelegen sein lassen, ihre Schüler, nach vorhergegangenem übrigen Unterrichte, zur möglichsten Speculation auszubilden, damit diese unter den Augen ihrer Lehrer besonders dazu tauglich würden, das unmittelbare Studium der Charaktere mit derjenigen Vollendung zu treiben, die ihnen nach Maßgabe ihres Geistes und Talents zu Gebote stehen dürfte. Ein Mehrers über diesen Gegenstand in dem ersten Kapitel des vierten Buchs, über Schauspieler = Schulen.

Drittes Buch.

Praktische Unterweisungen.

Erstes Kapitel.

Fragmentarische Entwickelung einiger vorzüglicher Charaktere und des Spiels derselben.

Indem ich diese Entwickelungen fragmentarisch nenne, gebe ich damit den Stand-Punct zu erkennen, von welchem aus ich dieselben theils entworfen habe, theils sie beurtheilt zu sehen wünsche. Fragmentarisch dürfen sie nur sein, weil der Raum, der denselben in diesem Werke eingeräumt werden kann, keine größere Ausführlichkeit gestattet. Ueberdem betrachte ich bei abhandelnden Werken im Allgemeinen jede Ausdehnung nur als ein Erzeugniß der Nothdurft, den Mangel an Ideen durch Aufwand von Worten ersetzen zu müssen. Denn wo die Idee nicht so vollkommen in sich vollendet da steht, daß sie erst durch eine Verschwendung von Phrasen zur Deutlichkeit gelangen soll und wo sie nicht durch eine bestimmte, in wenigen Worten sich erschöpfende Erklärung zu erkennen gegeben werden kann, da ist eine eigentliche Idee entweder gar nicht, oder doch wenigstens nicht klar vorhanden. Auch taugt jene Weitschwei-

figkeit weit weniger zu einer klaren Versinnlichung, als vielmehr zu einer Betäubung des Geistes, der durch die Last der Worte gleichsam erdrückt wird. Wer überhaupt eine wirkliche klar gedachte Idee, wenn diese im Wege einer kurzen, in sich gedrängt abgeschlossenen Erklärung gegeben ist, nicht zu fassen vermag, der wird dann auch noch ein Fremdling in der Materie des vorhandenden Gegenstandes bleiben, wenn dieser sich auch gleich in Länge und Breite erschöpfen sollte.

Werden einsichtsvolle Beurtheiler mir die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich mit den Ideen, welche dieses Werk enthält, vier solcher Bände, wie dieser eine ist, hätte füllen können; so wird mir die Anerkennung eines Verdienstes, das wirklich nicht zu den geringsten gehört, ein lohnender Ersatz für das Bestreben sein, jede unnütze Weitschweifigkeit nach Kräften vermieden zu haben.

Die Entwickelungen, wie ich sie hier gebe, sollen auch noch zur Probe dienen, wie ich einstens eine Reihe von Beurtheilungen aller vorzüglichen dramatischen Charactere mit der Andeutung, wie sie dargestellt werden müssen, auszuarbeiten gedenke.

Hamlet.

Schon oben habe ich angedeutet, daß ich diesen Charakter für vollendet romantisch halte, in dem Sinne nemlich, wie der Begriff des Ro-

mantischen von uns Neuern eigentlich genommen werden muß. In jedem Menschen liegt nemlich ein Streben nach Etwas ausser ihm, das besser ist, als er selbst, und in dessen Besitz er glücklicher zu sein hofft, wie er sich wirklich zu sein glaubt. Dies Etwas, dies Bessere nun ist es, was bei jedem Volke die Grundlage seiner Religion und mit dieser auch seiner Kunst ausmacht. Die Religion der Griechen, also auch ihre Kunst, beruhete aber auf etwas Wirklichem, positiv Vorhandenem, wissentlich Realem, mit einem Worte, auf etwas Sichtbarem: denn ihre Götter hatten, nach ihrem Glauben, unter ihnen gewandelt, und mit ihnen in Freundschaft und Verwandschaft gelebt. Ganz anders verhält es sich dagegen mit der christlichen Religion. Diese schliesst das Reale ganz von sich aus und stützt sich gänzlich auf das Ideale: denn Gott existirt nach unserm Begriffe nicht im Raume, nicht in der Zeit, also auch nicht in der Materie, sondern in der blossen Idee. Das Streben der Christen also nach ihrem Gotte muß in denselben eine ganz andere religiöse, also auch künstlerische Bildung hervorgebracht haben, wie das Streben der Griechen nach dem ihrigen. Da wir nun weder in unserer Religion, noch in unserer Kunst etwas Positives haben; so geht daraus hervor, daß unser Streben, eben weil es sich auf etwas Unbekanntes, nicht Verstan-

denes, sondern blos Gefühltes bezieht, bald Freude, bald Schmerz gewähren müsse. Und dies ist denn auch die Kunst-Bildung aller neuern christlichen Völker, die wir mit dem Namen der romantischen zu bezeichnen pflegen. In der romantischen Poesie ist also Schmerz und Freude innig mit einander verschmolzen. Haben beide den höchsten Grad von Vollendung im Menschen erhalten, das heisst, haben beide den Menschen durch die höchste Anstrengung aller seiner moralischen Kräfte (in welchem Zustande er also blos leidend, also subjectiv ist) auf einen Punkt gesteigert, wo er nicht leidender werden kann, wo er also nothwendig anfangen muß, wieder handelnd zu werden; so hört er auf, bewusstlos zu sein, und fängt an, sich selbst zum Objecte zu machen und über dasselbe ohne weitere unmittelbare Theilnahme zu reflectiren. Diese Kraft im Menschen, welche denselben geschickt macht, neben seiner leidenden (subjectiven) Natur, auch noch eine handelnde (objective) Natur anzunehmen und mit letzterer über erstere gleichsam zu gebieten, nennen wir in der Kunst die Ironie. Wer also von den ihn treffenden Ereignissen so kräftig angereitzt wird, daß er dasjenige Bewußtsein, welches ihm vorher nicht mehr zu Gebote stand, wieder erhält und es zu Betrachtungen über seine Lage gebrauchen kann, von dem sagen wir, daß er ironisch sei. Nun kann es nicht

fehlen, daß diese Ironie in ihrem uneingeschränkten und fesselosen Wesen nicht auch in das gänzlich Zwecklose, Zweckwidrige und Verkehrte verfallen, also, mit andern Worten, rein komisch werden sollte. Daher ist in der poetischen Kunst schon längst der Grundsatz aufgestellt worden, daß das Tragische, wenn es die höchste Stufe erstiegen habe, auch komisch werden könne. Aber die Kunst würde diesen Grundsatz nicht haben abstrahiren können, wenn sie den Gegenstand derselben nicht wirklich in der Natur vorgefunden hätte. Und so ist es auch in der That: wir sehen die Erscheinung, daß ein Gemüth, welches bis zum höchsten Schmerze verletzt, bis zur höchsten Wuth entflammt ist, zu komischen Aeusserungen übergeht, nicht selten im gemeinen Leben.

Diese Ironie, ja ich möchte fast sagen, diese Komik findet sich nun auch unwidersprechlich im Charakter des Hamlet, und diese Vermischung der unbewussten, leidenden, subjectiven Sehnsucht im Streite mit der bewusstvollen, handelnden, objectiven Ueberlegung macht denselben zu einem rein romantischen Charakter. Diese Vermischung der Leidenschaftlichkeit mit der Ironie in demselben zeigt sich in jeder Scene. Aber eben dieser Doppelseitigkeit wegen wird die Darstellung dieses Charakters so oft verfehlt.

Der eine Theil der Schauspieler, und bei

weitem der größere, faſſt blos die Reflexion in demſelben auf, zerlegt und zerſchneidet ihn unaufhörlich und macht gleichſam ein anatomiſches Kunſt=Werk aus demſelben, indem er jeden einzelnen Theil dieſes Charakters wie ein Ganzes behandelt und ihn auch ſolchergeſtalt darlegt und abhandelt. Daß bei einer ſolchen Darſtellung vom Geiſt des Ganzen nichts zu erkennen ſei, daß ſich alles in Einzelnheiten erſchöpfen, und daß beſonders das Oratoriſche vorherrſchend werden müſſe, das iſt ſehr begreiflich. Gewöhnlich geſchieht es daher auch, daß dieſer Charakter demonſtrirend, wie eine Predigt, hergeſagt wird, und daß er daher auch bei allen gebildeten Zuhörern einen unbeſiegbaren Ekel erregt. Wenn es mir erlaubt iſt, mich ſelbſt zum Beiſpiele anzuführen; ſo muß ich wenigſtens geſtehen, daß mich ſchon ſeit Jahren vor jeder Vorſtellung des Hamlet gebangt hat.

Der zweite Theil der Schauſpieler, welche den Hamlet darſtellen, und, wie ſich von ſelbſt verſteht, der kleinere, die Sinn und Gefühl für das Tragiſche deſſelben haben, ſuchen dies Tragiſche freilich zur Erſcheinung zu bringen, aber mehr auf eine Weiſe, wie es etwa die Griechen dargeſtellt haben mögen, als wie wir es darſtellen ſollen. Sie beſtreben ſich nemlich, den Schmerz als Schmerz, in ſeiner unverfälſchten Geſtalt, zur Anſchauung zu bringen, ſo

wie es die Griechen gethan haben; bedenken aber nicht, daß die romantische Poesie nichts Reines, nichts Unverfälschtes habe, daß das Komische sowol mit dem Tragischen, als dieses mit jenem vermischt sein, und daß die Schwermuth gleichsam das verbindende Mittel beider sein müsse. Wenn also jene oratorische Manier der Darstellung an sich selbst schon, besonders aber bei dem Hamlet, gänzlich verwerflich ist; so hat auch die rein tragische Darstellung desselben, obgleich bei weitem nicht in demselben Grade, ihr Falsches und Zweckwidriges. Denn was rein tragisch dargestellt werden soll, das muß auch rein tragisch sein. Da nun aber der Charakter des Hamlet durchaus nicht rein tragisch ist; so folgt daraus, daß derselbe auch nicht rein tragisch dargestellt werden müsse.

Aber wie muß nun die Darstellung dieses Charakters beschaffen sein, wenn er einen gnügenden Effect machen soll? Der Schauspieler muß und soll eine Art Darstellung zu ahnen, oder noch besser, zu begreifen suchen, in der er durch das Mittel der Schwermuth das Tragische mit der Ironie des Hamlet dergestalt zu verbinden im Stande ist, daß keins von allen dreien besonders zur Erscheinung komme, sondern daß daraus ein in sich verschmolzenes, zusammenhängendes Ganze gebildet werde. Nur in dem Maße, wie dies dem Schauspieler gelingt, kann die Darstellung des Hamlet als

gnügend betrachtet werden. Uebrigens glaube ich bei einem Charakter, der in Betreff seiner künstlerischen Entwickelung noch eine so große Menge von Bemerkungen und Darlegungen ausser den obigen gestatten dürfte, mich aller Hindeutungen auf die Mechanik seiner Darstellung enthalten zu können.

Don Juan.

Wenn, wie es nicht geläugnet werden kann, diese Rolle den höchsten Aufwand von Spiel, Anstand, Gesang und vortheilhafter Körperbildung erfordert; wenn sie eine Regbarkeit, eine Lebendigkeit darthun muß, wie wenige andere Charaktere erfordern dürften: so gehört Don Juan, eben weil er zu allen diesen Aufforderungen, und zwar im höchsten Grade, berechtigt, sicher zu einer der schwersten Darstellungen, welche auf dem Deutschen Theater vorhanden sind. Aus eben demselben Grunde sehen wir auch diese Rolle, wo nicht fast immer durchaus verfehlt, doch gewöhnlich so dargestellt, daß sie gänzlich ausser Stande ist, eigentliches wohlgefälliges Interesse zu erregen.

Am meisten dünken sich diejenigen Schauspieler in dieser Rolle vortrefflich zu sein, die, mit einer gewissen körperlichen Geschmeidigkeit versehen, jenen bekannten, flachen Französischen Mechanismus und ein oberflächliches witziges Spiel zur Anschauung zu bringen, im Stande sind. Verbinden diese noch mit einer solchen

mechanischen Gewandheit eine vortheilhafte Körper-Bildung und gute musikalische Fertigkeiten (welche letztere allerdings zu dieser Rolle gehören); so halten sie sich für unübertreffbar in derselben, ohne zu ahnen, wie viel ihnen noch an der Vollendung in dieser Rolle gebrechen dürfte.

Zuerst und vorzüglich erfordert Don Juan die Art der Darstellung, die ich oben bereits verschiedene Male als romantisch dargethan und als solche erklärt habe. Jener immer rege und nie befriedigte Sinnen-Rausch, jenes forteilende, unaufhaltbare Jagen und Treiben nach Etwas ausser ihm, das ihn aber stets unbefriedigt lässt, und jenes Höhnen aller sittlichen und moralischen Gefühle im Menschen, diese Eigenschaften reissen ihn aus allen bürgerlichen, prosaischen Bezügen des Lebens heraus und stempeln ihn im hohen Grade zu einem romantischen Charakter. Wie ein solcher Charakter dargestellt werden müsse, das habe ich, wie gesagt, im Verlaufe dieses Werks bereits mehrere Male und so eben erst noch in der Auseinandersetzung des Hamlet darzuthun, Gelegenheit gehabt, weswegen ich hier jede weitere Erklärung darüber sparen zu können glaube.

Der ganze Charakter des Don Juan zerfällt übrigens in zwei Haupt-Epochen, deren Darstellung, richtig und consequent aufgefasst, dieser Rolle ein ganz eigenthümliches Interesse zu ge-

ben vermag. Bis zu der Kirchhoffs = Scene gleicht nemlich sein Leben einem Taumel der Sinne von einem Vergnügen zum andern, von einer Verkehrtheit zur andern, und hier kann nur von dem Beachten der Gegenwart, und von keinem Rückblicke weder in die Zukunft, noch in die Vergangenheit, die Rede sein. Der Charakter dieser ganzen Periode ist also die höchste Stufe des Leichtsinns und der Frivolität. Ganz umgeändert muß aber Don Juan von dem Augenblicke erscheinen, wo die Statüe die Einladung annimt. Hier fällt ihm der erste Licht-Stral in sein Gewissen und erhellt dasselbe: er fängt nun an, zu ahnen, daß das Treiben der Menschen noch in einem andern Bezuge stehen könne, als der unter ihnen selbst vorhanden ist. Und das ist der erste Moment seines Lebens, wo er einen Schritt vorwärts und rückwärts blickt, und von hier an muß durch jene Frivolität (denn sein ganzer Charakter ist gleichsam eine personificirte Frivolität) ein trüber Ernst, ein Vorgefühl seines ihm bevorstehenden, schrecklichen Endes durchschimmern und gleichsam die äussere Einfassung jener Frivolität machen. Je mehr er sich dann dem entscheidenden Augenblicke naht, je verzweifelnder muß sein ganzes Wesen in Form und Haltung werden, und die Verbrechen, welche er noch begeht, müssen gleichsam nur noch bloße Urkunden seiner Verzweiflung sein.

Wenn also, wie gesagt, in der ersten Periode der Rolle des Don Juan die höchste Frivolität zur Anschauung gebracht werden muß; so finden wir diese Frivolität in der zweiten Periode freilich auch wieder, aber umhüllt mit einem düstern schwarzen Schleier einer ahnungsvollen, unheilbringenden Zukunft. Daß die Darstellung dieser zweiten Periode ungemein schwierig sein müsse, läugne ich nicht, und sie ist warlich im Stande, einen vollendeten Künstler zu beurkunden. Rechnen wir nun alle mechanischen Erfordernisse, welche zu dieser Rolle gehören, als da sind, ein vortheilhaftes Aeussere, die höchstmöglichste Gewandtheit des Körpers, ein einschmeichelndes Organ, vollkommen ausgebildeten und sichern Gesang, den höchsten Grad von schauspielkünstlerischer Routine, und fügen wir dann zu diesen mechanischen Erfordernissen noch die künstlerischen Eigenschaften hinzu, welche diese Rolle verlangt, und die ich so eben weitläuftig auseinandergesetzt habe; so geht daraus hervor, daß dieser Charakter, wie ich auch bereits oben angemerkt habe, einer der schwersten sei, welche auf der Deutschen Bühne vorhanden sein dürften.

Was übrigens das Stück selbst anbetrifft, so ist es zur Motivirung der Catastrophe durchaus nothwendig, daß Don Juan den Mord des Mönchs und des Don Ottavio begehe, weil sonst das schreckliche Ende desselben ohne allen

Grund bleiben dürfte. Denn den Vater der Donna Anna und andere hat er in einem, der allgemeinen Idee nach rechtmäßigen Duelle erstochen, und ein Weiber-Verführer ist nach unsern Grundsätzen zwar ein unsittlicher Charakter, aber doch kein Mensch, dem wir, im eigentlichen Verstande, die Hölle anwünschen werden. Um also noch lebend in die Hände der Teufel zu gerathen, muß Don Juan durchaus Handlungen begehen, die ihn zum eigentlichen vorsetzlichen Bösewicht stempeln, und dazu können nur jene beiden wirklichen Mordthaten dienen. Endlich zeigt es noch von der höchsten Unkunde der Directionen, wenn sie das Stück mit dem Ende des Don Juan schlieſſen, und die herrliche Fuge weglaſſen, welche die moralische Nutz-Anwendung des Stücks enthält.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen über den Don Juan mögen hier noch einige Andeutungen, die theatralische Darstellung desselben betreffend, ihren Platz einnehmen. Um damit nun gleich von der zweiten Scene des ersten Aufzugs zu beginnen; so habe ich dieselbe in Betreff des äussern Spiels noch jedesmal verfehlt gesehen. Das Zerren der Donna Anna nemlich, was sie an Don Juan ausübt und wodurch sie diesen theils zu erkennen, theils vestzuhalten, sich bemüht, muß jedesmal mislingen und ein schlechtes Tableau gewähren, in so fern nemlich Don Juan nicht von der Stelle weicht, wodurch na-

türlich das ganze Spiel etwas Gezwungenes, Linkisches, etwas überhaupt gänzlich Unstatthaftes erhält. Denn wer auf dem Puncte steht, entdeckt zu werden, und also fliehen will, der wird natürlich nicht stehen bleiben und sich bald hierhin, bald dorthin zerren lassen. Da aber Don Juan doch nun einmal bleiben muß und nicht entfliehen darf, um hernach den Comthur erstechen zu können; so rathe ich folgendes Spiel an, damit die Handlung belebt werde und die gehörige Bedeutung in dieselbe komme. Don Juan soll nemlich, im Augenblicke, wo er, von Donna Anna verfolgt, aus dem Hause stürzt, von der rechten zur linken Seite vorn queer über das Theater, an der Seite der linken Coulissen hinunter, im Hinter-Grunde abermals queer über das Theater, an den Coulissen der rechten Seite herauf und somit wieder auf die vorige Stelle eilen, und diesen Umlauf auf dem Theater so lange wiederholen, bis der Comthur aus dem Hause trit, wobei ihn Donna Anna stets verfolgen muß, so, daß beide keinen Augenblick ruhig stehen. Wird die Scene auf diese Weise gespielt; so geräth Leben und Bedeutung in dieselbe und es wird ihr dadurch das Leblose, das Verfehlte und Unzweckmäßige benommen, was sie bei der gewöhnlichen Art, wie sie gespielt zu werden pflegt, nothwendig haben muß, ob ich gleich nicht läugnen will, daß, so wie ich das Spiel dieser Scene ange-

geben habe, die musikalische Ausführung derselben bedeutend erschwert werde. Da jedoch diese beiden Rollen in der Regel nur von wirklich musikalischen Sängern dargestellt zu werden pflegen und billig immer auch nur von solchen dargestellt werden sollten; so dürften diese bei dem, von mir vorgeschlagenen Spiele eben so sicher sein, als bei der gewöhnlichen Art, diese Scene darzustellen.

Gleich die folgende dritte Scene, welche das Duell des Don Juan mit dem Comthur enthält, bietet bei der bisherigen Art des Spiels einen neuen Uebelstand dar. Gewöhnlich nemlich pflegt der Schauspieler, der den Don Juan spielt, in seiner künstlerischen Hast und Unruhe nicht erst zu warten, bis der Comthur die Mitte des Theaters betreten hat, sondern er eilt ihm vielmehr schon bis an die Thür entgegen, um somit nur recht schleunig zum Duelle zu kommen. Davon ist nun natürlich die Folge, daß der Comthur dicht neben der Thür zur Erde fällt, wodurch denn nicht selten Donna Anna und die Bedienten am Auftreten aus der Thür gehindert werden. Aber dies würde noch der geringste Uebelstand sein, der aus dieser gänzlich verfehlten Stellung bei dem Duelle hervorginge. Eine andere, wirklich noch störendere Unschicklichkeit entsteht nemlich ferner dadurch, daß die Scene der Donna Anna, des Don Ottavio und der leuchtenden

Bedienten über dem Comthure so sehr an die rechte Seite des Theaters gedrängt wird, daß dadurch jede theatralische Symmetrie, jedes Tableau gänzlich verlohren geht. Damit demnach der Comthur in der Mitte des Theaters fallen und somit das darauf folgende nothwendige Theater-Gemälde vorbereiten könne, muß Don Juan den Comthur gerade in die Mitte des Theaters treten lassen und sich selbst ein wenig an die linke Seite desselben zurück ziehen. Fällt dann der Comthur, wie nicht anders geschehen kann, an dem Orte nieder, wo er steht; so findet hernach das besagte Tableau ohne Hinderniß Statt, in so fern sich nemlich Donna Anna zur rechten Seite an das Haupt des Comthurs, Don Ottavio an die linke Seite zu dessen Füßen und die Bedienten mit den Fackeln hinter denselben stellen.

So finde ich es ferner ganz zweckwidrig, daß Don Juan dem Geiste die rechte Hand darreicht: denn dadurch entsteht nemlich etwas ganz ausnehmend Linkisches in dem Spiele des ersten. Vorausgesetzt, daß die Thür, zu der der Geist eintrit, sich an der linken Seite des Theaters befindet, wo sie durchaus und ohne alle Widerrede sein muß, so steht Don Juan dem Geiste zur rechten Hand. Er gebe also demselben die linke Hand, so bleibt ihm die ganze Vorderseite seines Körpers nebst der rechten Hand zu einem bedeutungsvollen und in die-

ser Scene so nothwendigen Spiele gänzlich frei und ungehindert Reicht er im Gegentheile, queer vor seinem Körper her, dem Geiste die rechte Hand hin; so entsteht dadurch nothwendig eine gänzlich gehemmte und beschränkte Thätigkeit seines ganzen Körpers. Daß man übrigens im gewöhnlichen Leben nicht die linke, sondern die rechte Hand zur Versicherung gibt, kann, dünkt mich, in einer Lage, wie die des Don Juan ist, in welcher auf alles gewöhnlich Menschliche durchaus Verzicht geleistet werden muß, gar nichts entscheiden.

Eine der reitzendsten und effectvollsten, obgleich nicht sittlichsten Scenen ist das Duett des Don Juan mit Zerlinen. Hier dürfte eine Wirkung möglich sein, von der, so viel ich weiß, noch kein einziger Schauspieler auch nur die leiseste Ahnung gehabt zu haben scheint. So wie nemlich die Schauspieler, welche den Don Juan spielen, diese Scene darzustellen pflegen, so scheint es immer, als ob es ihnen kein Ernst damit sei, gleichsam als ob sie nichts Eigenes, sondern etwas Fremdes darstellten; und eben so gebehrden sich die Zerlinen bei dieser Scene. Wenn hingegen Don Juan das höchste Feuer, die sichtbarste Begierde und den erdenklichsten Sinnen-Rausch in sein Spiel zu legen strebt; wenn Zerline alle diese Gefühle ebenfalls zu erkennen gibt, und nur den Mantel jungfräulicher Verschämtheit über sie wirft: so muß diese

Scene nothwendig einen Effect machen, der ein ganz ungeahnetes Interesse über dieselbe verbreiten dürfte. Hierbei sehe ich mich genöthigt, einem Einwurfe, den man mir über dieses angegebene Spiel machen dürfte, schon in voraus zu begegnen. Man könnte nemlich sagen, daß diese Scene, auf oben beschriebene Art dargestellt, einen zu sinnlichen, materiellen Effect machen, und also rein unsittlich werden dürfte. Hierauf erwidere ich Folgendes. An und für sich selbst ist diese Scene, nach der gewöhnlichen Ansicht betrachtet, schon unsittlich und kann dies weder durch ein schlechtes, noch durch ein gutes Spiel mehr werden, als sie es schon ist. Sie könnte aber allerdings an Unsittlichkeit zunehmen, wenn die Schauspieler diese Scene in der That als eigene Gefühle spielen, das heisst, wenn sie das wirklich fühlen wollten, was sie nur zu fühlen künstlich vorgeben sollen. Wenn es nun aber ausser dem Reiche der Möglichkeit liegt, daß die Schauspieler bei dieser Scene wirkliche Gefühle haben können (wie ich denn wol behaupten möchte, daß noch nie ein Schauspieler, der wirklich als Künstler auf dem Theater gespielt hat, hier dergleichen Gefühle gehabt haben könne); so mögen sie sie künstlerisch so vollkommen darstellen, wie möglich, und das Publicum wird dadurch nicht beleidigt werden. Im Gegentheile muß die Aufmerksamkeit in dem Maße, wie die Kunst in

dieser Scene wirken dürfte, von der materiellen Idee ganz abgezogen und auf die bloße Form zurückgeführt werden, und also bei einer wahrhaft künstlerischen Darstellung weniger Anstoß an derselben nehmen, als wenn die Scene schülerhaft dargestellt würde, wo denn allerdings, in so fern die Form in diesem Falle gänzlich fehlt, nur die Materie um so greller hervorgehoben werden dürfte.

Uebrigens kann ich hier diese Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen, ohne über die ganze Oper im Allgemeinen noch Folgendes zu sagen. Was die Musik derselben anbetrifft; so muß man es nicht versuchen wollen, die Vortrefflichkeit derselben in Diesem oder in Jenem darthun zu wollen. Denn ein Wunder vermag nicht, in seine einzelne Theile aufgelöst zu werden, und die Musik zum Don Juan ist ein wahres Wunder, welches für jede Zeit unauflöslich bleiben wird. Aber auch in dem Texte, der doch von so vielen Critikern für gänzlich verfehlt gehalten wird, liegt, neben seiner wahrhaft musikalischen Natur, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine moralische Symbolik, die demselben einen ganz eigenen Reitz gewährt. Im Don Juan erblicken wir nemlich das betrügende und allgemein betrogene, am Ende aber hartbestrafte Laster; Leporello ist das Schema für jene schwachen Charaktere, die das Gute freilich einsehen und zu befolgen, sich oft

vornehmen, nichtsdestoweniger aber ganz unwillkürlich vom Laster sich wenigstens leidend fortreissen lassen. Zerline stellt die schwache weibliche Tugend im Kampfe mit der männlichen Begierde dar und zeigt, wie in der Regel diese Tugend nur durch einen bloßen äussern Zufall, und nicht von der Kraft innerer Grundsätze, aufrecht erhalten werde; Masotto ist der betrogene und stets vom Weibe gegängelte Ehemann; Donna Laura das Bild betrogener Weiber, wie wir sie täglich vor Augen haben, die dem Geliebten tausendmal verzeihen und abermals tausendmal von ihm betrogen werden, ohne auch nur ein einziges Mal zur Erkenntniß zu kommen. Donna Anna und Don Ottavio sind das Bild treuliebender Seelen, die weder in Schmerz, noch in Freude, von einander lassen. In Don Ottavio erblicken wir endlich noch den muthigen, aber unglücklichen Vertheidiger der Unschuld und des Unrechts.

Papageno.

Indem ich bei der Entwickelung dieses Charakters den Papageno als Schema aller ähnlichen romantisch-naiven Charaktere aufstelle, gebe ich damit zu erkennen, daß ich denselben für den vollendetsten und reinsten Charakter dieser ganzen Gattung halte. Ich glaube in so fern berechtigt zu sein, dies Urtheil über ihn zu fällen, als dieser Papageno vom ersten

bis zum letzten Worte seiner Rolle derselbe Natur-Sohn bleibt, der, von allen äusserlichen, weltlichen Bezügen frei, nur sich selbst und die Natur kennt, die ihn erzogen und gebildet hat. Da er, wie gesagt, von allen weltlichen Verbindungen unberührt geblieben ist; so kennt er keine andere Zwecke des Lebens, als das Leben selbst, und in diesem gnügt es ihm am Essen und Trinken. Neben diesem regt sich noch ein anders unbekanntes Gefühl in ihm, eine Sehnsucht, die nicht durch Essen und Trinken gestillt zu werden vermag. Bald wird ihm dieses Gefühl durch die Umstände klar und nun begreift er, daß ihm eine Papagena fehle.

Dieser Charakter ist also mit allen denjenigen Eigenschaften reichlich versehen, die das Romantische bilden, wodurch er demnach, wie schon oben gesagt, zum vollendetsten und reinsten romantischen Charakter wird, den ich kenne.

Da nun diesem Charakter alle die Berührungen abgehen, welche durch das Mein und Dein entstehen, da ihm demnach jeder Bezug fremd ist, in welchem er durch persönliche Beeinträchtigungen mit andern sich befinden könnte, da er, mit einem Worte, der Prosa gänzlich entrückt ist und einzig und allein der Poesie anheim fällt; so geht daraus hervor, daß auch der bloße reine Verstand an ihm keine Forderungen zu machen habe. Dieser Papageno muß also folglich nicht so dargestellt werden,

wie eine Rolle, deren Streben mit dem Verstande auf weltliche Verhältnisse abzwecken dürfte. Man stelle, zum Beispiele, den Secretair Wurm mit dem Papageno zusammen, und man wird augenblicklich, mit der gänzlichen Verschiedenheit beider Charaktere, auch die Verschiedenheit begreifen, welche zwischen der Darstellung beider vorhanden sein muß. Während jener alles mit dem bloßen Verstande thut und dessen ganze Betriebsamkeit auf nichts, als auf weltliche Verhältnisse strebt, weiß dieser nichts vom Verstande, sondern überläßt sich blos seinen Ahnungen und Gefühlen. Jenes ist demnach ein prosaischer, dieser ein romantischer Charakter. Im Secretair Wurm herrscht also der bloße Verstand, und dieser zerlegt, seiner Natur zu Folge, da, wo er vorhanden ist, alles in einzelne Theile, betrachtet diese von allen Seiten und strebt also, wie hieraus folgt, nur nach dem Einzelnen. Daher muß ein solcher prosaischer Charakter gleichsam erklärend, auseinandersetzend, mathematisch und rhetorisch demonstrirend gespielt und gesprochen werden. Der romantische Charakter hingegen, dem nichts vom Verstande, also nichts von derjenigen Kraft, die Natur jeder Einzelnheit zu ergründen, bekannt ist, bekümmert sich um nichts Einzelnes, sondern hat, mit Uebergehung jeglicher bürgerlichen, weltlichen Beziehung, nur den Zweck vor Augen, den er selbst dunkel

ahnet und zu verfolgen strebt. Das romantische Spiel muß also alles Erklärende, Auseinandersetzende, Demonstrirende, überhaupt jede Einzelnheit vermeiden und nur gleichsam aus einem einzigen Gusse hervorzugehen scheinen, hierbei aber (denn bis hierher würde dies Spiel noch blos poetisch sein) einen Anstrich von Schwermuth oder sogenannter Schwärmerei offenbaren, und dies aus dem Grunde, damit das Romantische in dem Charakter gehörig zur Erscheinung komme.

Wenn ich es als erwiesen annehmen kann, daß bisher noch niemand des Unterschiedes des romantischen Spiels vom prosaischen oder poetischen weder erwähnt, noch weit weniger aber denselben erklärt hat; so dürfte es mir wol zu verzeihen sein, wenn ich vielleicht an den verschiedenen Stellen dieses Werks, wo ich über das romantische Spiel gesprochen habe, diesen Gegenstand nicht erschöpfend deutlich dargestellt hätte. Denn ich lege das freiwillige Geständniß ab, daß die Erklärung aller Materien in diesem Werke zusammengenommen bei weitem nicht so viele Schwierigkeit für mich gehabt hat, wie die einzige Darlegung dessen, was ich unter dem eigentlichen romantischen Spiele verstehe. Da ich jedoch die Erklärung desselben an mehrern Orten und unter verschiedenen Formen gegeben habe und zwar so, daß ich hierbei, wie immer, bei der folgenden Erklärung

nie auf die Worte der vorhergehenden gemerkt, sondern vielmehr den Gegenstand stets unter den verschiedensten Aeusserlichkeiten beleuchtet habe; so dürfte es mir vielleicht dennoch gelungen sein, meine eigene klare Idee auch andern klar gemacht zu haben. Nur so viel erlaube man mir, noch hinzuzusetzen, daß zwischen dem romantischen, poetischen und prosaischen Spiele ein eben so großer Unterschied vorhanden ist, als zwischen dem romantischen und poetischen Gedichte und der bloßen Prosa, und daß (was hieraus natürlich folgt) das romantische Spiel von dem poetischen und prosaischen eben so sehr unterschieden sein muß, wie die Romantik von der reinen Poesie und von der Prosa.

Der Kammerrath Fegesack im Geizigen.

Da sich über einen so klaren, zusammenhängenden und einfachen Charakter, wie der Geizige von Moliere ist, keine Entwickelung schreiben lässt, die nicht auch selbst der mittelmäßigste Schauspieler durch eigne Speculation zu abstrahiren im Stande wäre; so würde ich diese Rolle hier mit Stillschweigen übergehen, wenn mir nicht einiges über die Deutsche Bearbeitung derselben anzumerken nöthig schiene.

Wenn es die Aufgabe jeder Kunst ist, das Einzelne und Besondere so allgemein als möglich zu machen, ja sämmtliche Allgemeinheiten dergestallt zusammenzufassen und ein einziges

Schema daraus zu machen, daß sich unter dieses wieder jegliche Einzelnheit classificiren lasse; so ist nicht wohl abzusehen, wie der Deutsche Bearbeiter des Französischen Geizigen aus dieser Rolle habe einen Kammerrath und zwar einen Kammerrath Fegesack machen können. Im Französischen ist er blos unter dem allgemeinen Namen, Oronte, angegeben, ohne die mindeste Beziehung auf seinen Stand, noch auf seinen Charakter, noch auf seine übrigen Verhältnisse, und zwar mit Recht. Denn legen wir dem Geizigen irgend einen Stand bei; so ist es natürlich, daß dieser Stand, oder dieses Gewerbe, die Allgemeinheit der Darstellung in so fern beschränken müsse, als der Charakter durch den jedesmaligen Stand von aussen und von innen gewisse Wesentlichkeiten annimt, die derselbe dem äussern Charakter stets aufzudrücken pflegt, wodurch es diesem natürlich ganz unmöglich werden muß, sich so rein und unvermischt zu zeigen, als er es ohne die Verhältnisse, welche ihm jener Stand gegen die äussern Umgebungen abnöthigen, in Folge seines innern Ganges ohnfehlbar geworden sein würde.

Wenn ich bereits oben im Kapitel über das Costum gezeigt habe, daß jeder Charakter eine bestimmte äussere Physiognomie haben müsse, die ihm besonders durch das Costum zu verschaffen sein dürfte; so muß der Deutsche Geizige, in so fern er ein Kammerrath ist, dieser Phy-

siognomie des Costums gänzlich entbehren, weil das Costum eines Kammerraths zu abgesondert ist, als daß es sich mit der Allgemeinheit des Costums eines Geizigen vereinbaren liesse. Hierdurch muß natürlich der Darstellung dieses Charakters im Deutschen ein bedeutendes Mittel, die gehörige Wirkung mit demselben hervorzubringen, gänzlich entrissen werden, und die Entbehrung dieses Mittels kann, wie ich vest glaube, selbst nicht durch das vortrefflichste Spiel ganz wieder ersetzt werden. Daher ist es billig zu bewundern, daß diejenigen Deutschen Schauspieler, welche diese Rolle spielen, jenen Uebelstand weder im geringsten geahnet, noch weit weniger aber ihm abzuhelfen gesucht, sondern stets sich damit begnügt haben, uns, statt eines Geizigen, einen geizigen Kammerrath zu geben, der sogar einmal vom Ausfahren spricht und Kutsche und Pferde hält. Die Pferde sind nun zwar auch im Französischen vorhanden, aber unter ganz andern Verhältnissen. Da nemlich der Geizige des Moliere kein öffentliches Amt bekleidet, also auch keinen Charakter hat; so denkt man nicht daran, daß er sich seiner Pferde zum Staate bedienen könne, sondern man wird gezwungen, zu glauben, daß er im Gegentheile nur deshalb abgehungerte Pferde halte, weil sie ihm bei tausend Veranlassungen mehr einbringen müssen, als sie ihn kosten können. Dieser Umstand mit den Pferden fügt

also im Französischen noch einen sehr interessanten Zug zu dem Charakter des Geizigen hinzu. Nicht so im Deutschen. Hier ist es ein Kammerrath, der Equipage hält und sich derselben, nicht etwa wie ein Lohnkutscher, sondern zu seinem eignen Gebrauche, also zum Luxus, bedient. Hier gereichen also die Pferde zu nicht geringer Störung im Charakter des Geizigen; denn wie wird ein solcher, wenn er nur einigermaßen auf den Namen eines Geizigen Anspruch machen will, den Gedanken fassen können, Equipage zu halten?

Aber der Umstand, daß der Geizige im Deutschen ein Kammerrath ist, stört nicht allein die innere und äussere Haltung des Charakters, sondern er bringt auch, wie schon oben gesagt, in das Costum desselben einen Uebelstand hinein, der durch nichts zu heben, noch weniger zu verbessern sein dürfte. Der Geizige ist nemlich ein so bestimmter, in sich selbst veststehender und abgeschlossener Charakter, daß er durchaus eines äussern, ihn auszeichnenden Kennzeichens, also eines besondern Costums, bedarf, um auch von aussen her die gehörige Wirkung hervorbringen zu können. Wer an der Nothwendigkeit, daß die Nüancen des Charakters auch durch das äussere Costum dargethan werden müssen, nicht überzeugt zu sein glaubt, der sehe sich nur in der Wirklichkeit um, und er wird finden, daß hier alle, durch Bestimmt-

heit des Charakters ausgezeichnete Personen, vorzüglich diejenigen, die sich der Caricatur nähern, eine so hervorstechende Verschiedenheit im Anzuge haben, daß man oft in Zweifel steht, wer grellere Costume erdichten möchte, das Theater, oder das wirkliche Leben. Wer sich weder durch Charakter, noch durch Kleidung auszeichnet, das sind die flachen Gemüther: denn Flachheit zeichnet sich eben so wenig im Moralischen, als im Physischen aus.

Nun hätte aber schon die Geschichte des Deutschen Theaters denjenigen Schauspielern, die den Geizigen ohne ein Charakter-Costum spielen zu dürfen glauben, sagen müssen, daß sehr berühmte Schauspieler ehemals den Geizigen nicht allein passend costumirt, sondern auch auf das Costum desselben ein eigentliches, anhaltendes Studium verwandt haben. Ich fühle mich demnach geneigt, in Betreff des Costums dieser Rolle den Deutschen Schauspielern den Rath zu ertheilen, daß sie Alles, was an den Kammerrath erinnern könnte, so wie sogar den unbedeutenden, übelklingenden Namen, aus dem Stücke wegstreichen und statt dessen ein passendes, ideales Costum wählen mögen. Geschieht dies, so dürfte diese Rolle auch im Deutschen diejenige Wirkung hervorbringen, die sie auf dem Französischen Theater, und ehemals auch auf dem Deutschen, in so ausgezeichnetem Grade hervorgebracht hat.

Franz Moor.

Ueber diesen Charakter sind selbst von ausgezeichneten Köpfen, und von solchen, die dafür gehalten werden wollen, die weitläuftigsten und ausführlichsten Entwickelungen geschrieben worden, aus denen man schliessen muß, daß diese Rolle für sehr schwierig gehalten wird. Schwierig aber ist jede Rolle, weil jede Rolle ein in sich vollendetes Ganze darstellen muß, und dieses Ganze gehörig zu treffen, dürfte im Allgemeinen bei einer Rolle so schwer sein, wie bei der andern. Noch dazu trifft bei diesem Charakter ein Unterschied zu, der jedoch bisher entweder gar nicht, oder doch wenigstens gerade umgekehrt, eingesehen und zugestanden worden ist. Es lassen sich nemlich sämmtliche Charaktere, die natürlichen sowol, wie die künstlichen, in Betreff ihrer innern Haltbarkeit, in zwei Classen eintheilen, nemlich in consequente (folgerechte, die stets nach einem bestimmten Plane verfahren und sich von der Verfolgung desselben durch nichts abwendig machen lassen) und in inconsequente, die das Gegentheil von den vorigen sind. Hier sieht man nun auf den ersten Blick, daß in Hinsicht dieser Eintheilung die eine oder die andere Classe eine Schwierigkeit vor der andern voraus haben müsse, und um aufzufinden, in welchen von den beiden Classen diese Schwierigkeit vorhanden sein dürfte, müssen wir diesen Gegenstand in und aus sich selbst zu

beleuchten suchen. Wenn wir hier von der Kunst ganz abstrahiren und, um ein Beispiel aufzufinden, in das Moralische oder Verstandesmäßige übergehen, so dürfte sich etwa, zur Erhellung dieser Aufgabe, folgendes Beispiel darbieten. Wir wollen nemlich annehmen, zwei Männer haben einen Weg, der eine diesen und der andere jenen, nach einem gewissen Orte zu machen. Von dem einen dieser Männer wissen wir, daß er ein vernünftiger, gesetzter Mann ist, der stets seinem Zwecke nachgeht und sich um Nebensachen durchaus nicht bekümmert, sondern vielmehr stets die Hauptsache im Augenmerke hat; der andere hingegen ist uns als ein leichtsinniger, unzuverlässiger Mann bekannt, dem jede augenblickliche Veranlassung eine Aenderung in seinen Plänen, Wünschen und Unternehmungen hervorzubringen im Stande ist. Diese zwei Menschen nun haben, wie schon gesagt, einen Weg zu machen, auf dem wir sie, um ihnen noch einen wichtigen Auftrag zu geben, einzuholen suchen sollen. Welchen von beiden sind wir nun sicher, am geschwindesten und ohnfehlbarsten aufzufinden, den Gesetzten, oder den Leichtsinnigen? Ich glaube mit Recht, den Gesetzten. Da wir nemlich von diesem wissen, daß er stets seinen Zweck verfolgt, nie auf Nebensachen verfällt und sich überhaupt nie von ausserwesentlichen Veranlassungen stören lässt; so werden wir nicht anste-

hen, ihn auf dem nächsten Wege, der zum Orte seiner Bestimmung führen dürfte, zu suchen und ihn dort auch ohnfehlbar treffen. Der Leichtsinnige hingegen, der in tausend Umständen Veranlassung gefundet hat, von seinem Wege abzugehen und sich auf Nebenwege zu begeben, wird uns schon größere Schwierigkeiten machen, und sicher dürften wir diesen nicht auf dem Haupt-Wege, sondern auf Nebenwegen antreffen. Diese beiden Charaktere nun, welche ich so eben in der Natur dargestellt habe, erscheinen, wenn wir sie in die Kunst übertragen, gerade unter den nemlichen Verhältnissen. So wie der Weg des Gesetzten in der Wirklichkeit leichter aufzufinden und leichter zu verfolgen ist, als der des Leichtsinnigen, eben so verhält es sich auch mit demjenigen Charakter in der Kunst, den wir consequent nennen, welcher eben so plan und offen für den Darsteller daliegt, als das Studium des leichtsinnigen Schwächlings schwierig und unsicher für denselben sein dürfte. Da nun Franz Moor ein rein consequenter Charakter ist; so gehört er, nach meiner vollkommnen Ueberzeugung, an und für sich selbst durchaus nicht zu den schwierigen Darstellungen, wozu man ihn überhaupt nur deshalb mag zu zählen geneigt gewesen sein, weil die Quantität seiner Gräuel-Thaten auf die Qualität seines künstlerischen Charakters Einfluß zu haben scheint. Indessen wiederhole ich,

was ich schon oben angemerkt habe, daß dieser Charakter allerdings schwer ist, aber nicht deshalb, weil er der Charakter des Franz Moor ist, sondern, weil eine jede schauspielkünstlerische Darstellung, wenn sie Werth haben soll, stets eine schwere Aufgabe bleibt, und zwar bei dieser Rolle sowol, wie bei jeder andern.

Was nun die Darstellung dieses Charakters auf unsern Bühnen anbetrifft; so gibt es bekanntlich Schauspieler, die bei derselben nach jenem ökonomischen Grundsatze der Aufsparung, von dem ich bereits oben im siebenzehnten Kapitel des zweiten Buchs gehandelt habe, verfahren zu müssen glauben, wodurch diese Rolle eine Art von Unverständlichkeit für das Publicum erhält, die ihm jedes Vergnügen an deren Darstellung schmälern muß und wodurch sich dasselbe geneigt fühlt, unvollkommnere Künstler, die aber jenem Aufsparungs-Systeme nicht zugethan sind, in dieser Rolle bei weitem vorzuziehen. Und in der That ist es ein sonderbarer Gedanke, die Aeusserungen eines Charakters, gleichsam wie einen Haus- und und Wirthschafts-Bedarf, in die Länge zu ziehen und so, wie diesen für einen Fest-Tag, jene für die eine oder andere Haupt-Scene zu verschieben und aufzusparen. Ist denn etwa derjenige Charakter, der in dem ersten Auftritte erscheint, nicht eben derselbe, der auch in dem letzten des Stücks handelt, und muß

etwa diejenige Physiognomie, die der Charakter im Anfange zeigt, nicht auch eben dieselbe am Ende sein? Man wende mir nicht etwa ein, daß eine solche Umänderung des Charakters doch wol Statt finden könne und daß in diesem Falle auch die äussere Darstellung damit gleichen Schritt halten müsse. Denn dieser Einwurf trifft bei Franz Moor, der vom Anfange bis zum Ende derselben vollkommen Bösewicht ist, durchaus nicht zu. Noch weniger brauche ich hier wol anzumerken (was sich ohnehin von selbst versteht), daß die Quantität der Darstellung allerdings nach der Quantität der Leidenschaft in der jedesmaligen Scene abgemessen, daß hingegen aber (worauf es hier allein ankommt) die Qualität des Charakters auch dieselbe Qualität in der ganzen Darstellung bleiben müsse.

Und wie sollte auch das Publicum nicht irre an dieser Darstellung werden, wenn es sieht, daß der vollendetste Bösewicht sich äusserlich zeigt und darstellt, wie der rechtschaffenste Mann, und daß also (ganz gegen die Wirklichkeit, wo gemeiniglich, wie das Sprichwort sagt, Gott den Bösewicht gezeichnet hat) dieser von dem tugendhaften Manne durchaus nicht zu unterscheiden ist? Denn da schon in der Wirklichkeit der Bösewicht sowol im Geistigen, wie im Leiblichen, gewisse Abzeichen vor dem Rechtschaffenen voraus hat, da sogar die Bibel

sagt, daß Gott dem ersten Bösewicht ein Kennzeichen seines Verbrechens auf die Stirne gedrükt habe, damit sich die andern vor ihm hüten möchten; so mag immerhin Franz Moor sowol in Costum, wie in der Darstellung, ein stärkers Auftragen der Farben, eine schärfere, eckigere Art des gesammten Vortrags rechtfertigen, als es bei Rollen von flachem Charakter mit Erfolg anzuwenden sein dürfte. Ich möchte es selbst durchaus nicht misbilligen, wenn er mit rothem Haare und höckrigem Rücken, so wie überhaupt mit einem, die Bosheit seines Charakters kund thuenden Costume, gespielt würde.

Bei dieser Rolle habe ich überhaupt mehr, wie bei jeder andern, die Bemerkung gemacht, daß die Entbehrung eines tiefern Gefühls der Darstellung der Tragödie ausserordentlich nachtheilig sei und derselben eine Art Leere und Leblosigkeit mittheile, die, bei übrigens wahrhaft künstlerischer Einheit und Vollendung, nur zu bald sich auf das Publicum überträgt und diesem jeglichen Antheil an derselben verkümmert. Ich erinnere mich an Vorstellungen dieses Charakters von sehr berühmten Schauspielern, in denen ich den Mangel an jenem tiefern Gefühle, von dem ich bereits im drei und zwanzigsten Kapitel des zweiten Buchs gesprochen, so offenbar vorherrschend gefunden habe, daß dadurch das Spiel dieser Schauspieler, welchem ich übrigens eine gewisse Vor-

trefflichkeit nicht absprechen konnte, das Ansehn erhielt, als sei es nicht wahr, was da vorgehe.

Pamina.

Diese Rolle würde hier unerwähnt bleiben, wenn nicht eine oder ein paar Scenen derselben in so fern einer Erklärung bedürften, als ich diese noch immer ganz zweckwidrig habe darstellen sehen. Diese Scenen sind die erste der Pamina mit dem Sarastro, und die Wahnsinns-Scene. Was die erste anbetrifft; so ist der Charakter der Unterwürfigkeit und die Einheit der Empfindung so offenbar darin dargethan, daß man kaum begreift, wie es Schauspielerinnen geben könne, welche den Sinn dieser Scene so grell, wie es wirklich geschieht, misverstehen und vergreifen können. In Hinsicht der Unterwürfigkeit, zeigt Pamina eine solche vollkommne, ruhige Hingebung in ihr Schicksal und in den Willen des Sarastro und klagt sich so offen und unverholen an, ob sie gleich nebenbei den Mohren als Ursach ihrer Vergehungen anführt, daß man wol sieht, es ist ihr um so weniger um Entschuldigung derselben zu thun, als sie wol weiß, daß sie der Wissenschaft des Sarastro nichts zu entziehen im Stande ist. Da nun in dieser Anrede an den Sarastro nicht das Allergeringste zu finden ist, was einem Raisonnement oder einer Vertheidigung, überhaupt einem Rechten mit dem-

selben, ähnlich sieht, da also der Verstand aus derselben gänzlich entfernt ist und nur die vollkommenste Einheit des Gefühls darin offenbar wird; so folgt daraus von selbst, daß in dieser Scene eben so wenig, wie in einem Gebete zu Gott, von den eigentlichen, unmittelbaren Gesten die Rede sein könne, daß also diese ganze Scene, wie man es mit einem schauspielkünstlerischen Kunst-Ausdrucke zu benennen pflegt, durchaus gar nicht gespielt, sondern nur mit der einen einzigen mittelbaren Gebehrde (des vorgestreckten, niedergebeugten Armes mit offener Hand, welches die Gebehrde der Ergebung, der Einwilligung in den fremden Willen, überhaupt des Begriffes der Unterwürfigkeit ist) gespielt werden müsse, wobei noch zu bemerken ist, daß der Blick nicht aufwärts zum Sarastro, sondern von Anfang bis zu Ende dieser Anrede zur Erde geheftet sein müsse. Auch stände überhaupt zu wünschen, daß die Schauspielerinnen, welche die Pamina spielen, bei Annäherung des Sarastro mehr Ruhe zeigten und ihm nicht bis in die Mitte des Theaters entgegengehen und sich nicht dort niederwerfen möchten, damit nicht durch diese falsche Stellung alles und jedes Tableau in dieser Scene verlohren ginge. Pamina muß nemlich auf der rechten Seite des Theaters bleiben und dort in weiter Entfernung vom Sarastro niederknien, damit sie selbst, wie gesagt, auf die rechte

Seite des Theaters, Sarastro in die Mitte und Papageno auf die linke desselben zu stehen kommen, alle drei überhaupt den ganzen Vordergrund der Bühne einnehmen können. Wenn dann die Vorsicht gebraucht wird, daß man den Wagen des Sarastro gerade in die Mitte des mittlern Theiles des Theaters zieht und Sarastros Gefolge, wie es sich gehört, auf beide Seiten des Wagens vertheilt; so muß aus dieser Scene, bei der mehr oder mindern Pracht, die fast immer in derselben zu herrschen pflegt, wahrlich nicht zum Nachtheile des ganzen Stücks, ein sehr angenehmes symmetrisches Tableau entstehen.

Die zweite Scene in der Rolle der Pamina, über die ich hier einige Bemerkungen niederlegen will, ist, wie schon oben gesagt, die Wahnsinns-Scene derselben, eine der reizendsten des ganzen Stücks, sowol in Hinsicht auf die Musik, wie auf das Stück selbst. Was ich oben im neunzehnten Kapitel des zweiten Buchs über die Darstellung des Wahnsinns geäussert habe, das trifft hier natürlich ebenfalls zu. Wenn ich dort den Wahnsinn für einen Gemüths-Zustand erkläre, in welchem alle und jede Zusammenstimmung der sämmtlichen Seelen-Kräfte aufgehoben ist und als gänzlich aufgelöst betrachtet werden muß, und in welchem jede einzelne dieser Seelen-Kräfte ein einziges für sich bestehendes und von dem andern gänz-

lich unabhängiges Ganze bildet, in welchem also endlich die Seele aus lauter Theilen, aber aus keinem Ganzen besteht; so geht daraus hervor, daß die Anwendung dieser Erklärung sich auch auf diese Scene der Pamina machen lassen müsse.

Diejenigen Schauspielerinnen, welche diese Scene noch am besten spielen, glauben derselben vollkommen Gnüge zu leisten, wenn sie den Dolch nur recht anstarren, gleichsam als wollten sie eine philosophische Abhandlung über denselben schreiben. Daß aber ein solches bestimmtes, absichtvolles und übrigens sehr vernünftiges Hinstarren auf einen und ebendenselben Gegenstand nicht in der Natur des Wahnsinns liegen könne, sieht jeder, der obenerwähntes Kapitel mit Aufmerksamkeit gelesen hat. Ein Hinstarren auf einen einzigen Punct muß dies nun freilich sein, denn so bringt es die Natur dieser Scene mit sich; aber dieses Hinstarren muß ganz absichtlos, ganz bewusstlos, gleichsam nur wie durch einen Zufall, auf diesen Dolch fallen, ohne daß die Seele daran einen andern, als gleichsam einen verkehrten Antheil zu nehmen scheint. Mit dem absichtvollen Hinstarren auf den Dolch haben nun aber auch die Schauspielerinnen ihre Kunst in dieser Scene erschöpft: denn das Uebrige stellen sie in den Gebehrden (und glücklicherweise ist hier von dem Schwersten des Wahnsinns, nemlich von

der Declamation, gar nicht die Rede) so vernünftig dar, als wäre hier gar von keinem Wahnsinne die Rede.

Aber nicht allein aus dem Blicke, sondern auch aus den sämmtlichen Gebehrden muß bei der Darstellung des Wahnsinns jede Absicht, jeder Zusammenhang und jede Bedeutsamkeit verschwinden, im Gegentheile aber jede Nüance des Spiels als rein zufällig erscheinen. Selbst das Gehen darf den Zweck, daß man sich von einem Orte zum andern bewegen wolle, durchaus nicht darthun, sondern es muß demselben jedes Bestimmte und Absichtsvolle benommen sein. Ueberhaupt ist, wie ich auch schon oben im erwähnten Kapitel über die Darstellung des Wahnsinns angemerkt habe, in der Rolle eines Wahnsinnigen auf den Gang die größte Sorgfalt zu verwenden, weil eine solche Darstellung, wenn der Gang auch nur im geringsten eine Absicht oder ein Vernünftiges offenbaren sollte, durchaus verfehlt sein und etwa so erscheinen würde, als wenn dieser Wahnsinn nicht wahr wäre. Denn in so fern der Gang, wie schon öfterer gesagt, ohne Widerspruch das sinnlichste, untrüglichste Kennzeichen der Vernunft und des bestimmten Wollens im Menschen ist; so muß dieser Gang natürlich, wenn von diesem Wollen auch nur noch das allergeringste Merkmal in denselben vorhanden bleibt, der äussern Ge-

behrde des Wahnsinns einen ganz falschen Charakter geben.

Donna Elvira im Opfer-Feste.

Dieser Charakter würde noch weit weniger, wie die vorigen, hier eine Stelle finden, wenn nicht die Scene, wo Donna Elvira ihren Gemal der Gottes-Lästerung anklagt, Veranlassung zu einer, wie mich dünkt, nicht unwichtigen Auseinandersetzung darböte. Elvira, von ungegründeter Eifersucht gegen ihren Gemal gequält, verspricht, theils aus Rache, theils in der Absicht, ihn wieder in ihre Arme zurückzuführen, ein falsches Zeugniß gegen denselben abzulegen. Nun frägt es sich: In welcher Gemüths-Stimmung muß diese Anklage vorgebracht werden? Es kann auf dreierlei Art geschehen, nemlich, entweder mit vester Entschlossenheit, oder mit schmerzlichem Gefühle, oder mit beiden zugleich. Würde die veste Entschlossenheit bei dieser Scene gänzlich vorherrschend sein; so könnte das allerdings die Rachsucht einer tief beleidigten Spanierinn sehr wohl charakterisiren, dürfte aber in so fern unnatürlich erscheinen, als dann das, ihren Mann mit heisser Sehnsucht liebende Weib gänzlich in den Hintergrund gestellt würde. Bei einer entgegengesetzten Darstellung, wenn nemlich die Entschlossenheit gänzlich aus dieser Scene verschwände und nur das schmerzliche Gefühl, ihrem

Gemale wissentlich ein Verbrechen anzudichten, an die Stelle jener träte, müsste die Darstellung ebenfalls an Wahrheit verliehren, weil, ohne jene rachsüchtige Entschlossenheit, Donna Elvira zu der falschen Anklage ihres Gemals ohnmöglich veranlasst werden könnte. Es bleibt also vernünftigerweise nichts übrig, als diese Scene mit Entschlossenheit und Schmerz zugleich zu spielen. Es frägt sich nur, welche von beiden Gemüths-Stimmungen der andern vorauf-gehen müsse. Für beide Arten der Darstellung dürften sich Gründe anführen lassen. Wir wollen jedoch sehen, welche von denselben am haltbarsten sein dürfte.

Man könnte sagen: Elvira glaubt sich von ihrem Gemale tödlich beleidigt und will sich rächen. Bis zum entscheidenden Augenblicke kämpft sie noch mit der Liebe zu ihm, und steht bei sich an, ob sie den Streich, der ihn vielleicht auf immer verderben kann, ausführen soll, oder nicht. So im Streite mit den Eingebungen der Rache und mit dem sanftern Gefühle der Liebe zu ihrem Gemale, naht sich der Augenblick, wo sie jene Anklage gegen diesen öffentlich vorbringen soll. Jetzt sieht sie ihn in Begleitung ihrer vermeinten Nebenbuhlerinn auftreten, und dieser Anblick reitzt sie noch immer fürchterlicher. Doch siegt fortwährend die Liebe zu dem Treulosen, der ihrem Herzen zu werth ist, als daß sie ihn auch nur einer schein-

baren Gefahr mit Gleichgültigkeit entgegengehen sehen könnte. Mit bebendem Herzen und zitternden Lippen spricht sie daher die Einleitung zu jener Anklage aus. Aber plötzlich trit ihr das Unrecht, welches der undankbare Gemal ihrer heissen, innigen Liebe zugefügt hat, noch einmal recht lebhaft vor die Seele: nun ermannt sie sich und spricht, im schmerzlichen Andenken der erlittenen Beleidigung, die Worte der eigentlichen Anklage mit Vestigkeit und bestimmtem Tone aus. Dies ist die eine Art, wie diese Scene gespielt werden kann, und ich gestehe, daß sie, auf den ersten Anblick, sehr viel Wahres für sich zu haben scheint. Wir wollen jedoch sehen, ob sie nicht auch auf eine zweite Weise dargestellt werden könne, welche der Wahrheit noch näher kommen dürfte.

Wenn wir, um einen Charakter zu beurtheilen, nur zwei Mittel haben, um zu einer solchen Beurtheilung gelangen zu können, nemlich äusserlich die Handlungen (ohne welche, als das sichtbare Kennzeichen eines jeglichen Charakters, wir keine Beurtheilung desselben zu unternehmen vermögen) und innerlich die Motive, welche diese erzeugt haben; so wird uns in dem gegebenen Falle klar werden, daß die vorherrschenden Handlungen der Elvira offenbar rachsüchtigen Entzwecks sind und daß die Liebe zu ihrem Gemale diesen Entzwecken gänzlich untergeordnet ist. Denn da sich in ihrer

Handlungs-Weise durchaus nur Rache zeigt, und wir, um diese erklären zu können, nur auf eine heftige Liebe von Seiten der Elvira schliessen können; so müssen wir ganz natürlich folgern, daß für diesen Augenblick Rache das einzige Haupt-Gefühl in Elviras Herzen sein müsse. Wenn nun also eine solche Rache als offenbar vorherrschend in ihrem Charakter gefunden wird; so folgt hieraus abermals, daß diese sich mit Entschlossenheit, und nicht mit Schmerz zu erkennen geben dürfe: denn der rachsüchtige Mensch, wenn er einmal zu einem bestimmten Willen gekommen ist, zeigt sich entschlossen und nicht gefühlvoll. Entschlossenheit ist also die überwiegende Stimmung in Elviras Charakter, und mit Entschlossenheit sieht sie dem Augenblicke entgegen, der ihr Rache an ihrem treulosen Gemale verschaffen soll. Mit gleicher Entschlossenheit spricht sie den Eingang zu der bewussten Anklage aus. Aber nun auf dem Puncte, ihren Gemal vielleicht auf immer in das Verderben zu stürzen, verläßt sie diese Entschlossenheit und die Liebe trit an deren Stelle. Mit zerrissenem Herzen und voll der bangsten, schmerzlichsten Gefühle spricht sie daher die Worte der eigentlichen Anklage aus. Dies ist die zweite Art, diese Scene darzustellen, und ich glaube, die einzig wahrste und richtigste, die sowol in psychologischen als philosophischen Grundsätzen begründet ist.

Murney im unterbrochenen Opfer-Feste.

Diese Rolle bietet nur in einer einzigen Scene Gelegenheit zu einer Bemerkung dar, die in so fern merkwürdig ist, als sie nicht allein bei dieser Scene, sondern auch bei sehr vielen andern, eine nützliche Anwendung gestatten dürfte. Es ist dies nemlich die Scene des Murney, welche unmittelbar auf Elviras, Mirrhas und Mafferus Anklage folgt. Diese Scene gehört, sowol was die Situation, als was die Musik betrifft, zu den interessantesten der ganzen Oper und ist also schon in dieser Hinsicht einer zweckmäßigen Darstellung um so würdiger. Aber wie viele Deutsche Sänger gibt es nicht, welche diese, an sich so reitzende, Scene mit einer solchen Uebertreibung darstellen, daß sie dadurch wirklich zu einer Helden- und Staats-Action auf dem Marionetten-Theater herabgewürdigt wird, auf welche Weise sie dann natürlicherweise jedes Interesse unausbleiblich verliehren muß. Da nemlich die Contraste in dieser Scene so offen darliegen, daß ihre Auffassung auch dem ungebildetsten Schauspieler leicht und sehr verdienstlich erscheinen muß; so wäre es in der That zu verwundern, wenn bei einer so verführerischen Gelegenheit keine Uebertreibung Statt finden sollte. Und so wird dann alles erzwungen, grell und gewaltthätig vorgetragen; alles Leichte, Natürliche verschwindet und Unnatur

tritt an die Stelle deſſelben. Die Anrede an Mirrha wird mit einer ſüßlichen, moraliſirenden Prediger-Salbung hervorgebracht, aus der die Natur um ſo ſicherer verſchwinden muß, als der Schauſpieler Mirrhas unerlaubte Liebe zu ihm wenigſtens mit dieſer Salbung um ſo nothwendiger beſtrafen zu müſſen glaubt, als ein entgegengeſetzter Ton ihn, wie er glaubt, dem Verdachte eines Misverſtandes dieſer Scene ausſetzen dürfte. Gegen Elvira wird nun allerdings anders nüancirt, aber auch wieder auf eine Art, die der Natur geradezu entgegenſtrebt. Die Liebe zu ſeiner Gemalinn gibt ſeinem Tone freilich Milde, aber auch dieſe darf nach ſeiner Meinung nicht natürlich und unverfälſcht hervorkommen: denn ſie hat ihn ja wiſſentlich unſchuldig angeklagt! Und ſomit wird auch dieſe Stelle widerlich und verzerrt dargeſtellt. Aber den höchſten Grad von marionettenmäßigem Vortrage erhalten die Worte, welche Murney an Maſſeru zu richten hat. Hier werden Kopf und Schultern zurückgeworfen, der Bauch vorgedrängt, verächtliche Blicke auf Maſſeru geworfen und beſonders der Geſang mit einem ſolchen heldenmäßigen Pathos und mit ſo triumphirenden Hand-Bewegungen vorgetragen, daß einem dadurch alles Intereſſe an dieſer, ſonſt ſo angenehmen Scene geſchmälert wird. Ich kann daher die Schauſpieler nicht genug auffordern, bei die-

ser Scene, so wie bei allen, in welchen Contraste erscheinen, sich der höchsten Natur zu befleissigen und jede grimacirende, possenhafte Marionetten-Manier gänzlich aus ihrem Spiele zu verbannen.

Zweites Kapitel.

Von der Darstellung der Caricaturen in den Italiänischen Opern.

Wer Gelegenheit gehabt hat, von gebornen Italiänern Italiänische Opern darstellen zu sehen, dem kann die Bemerkung nicht entgangen sein, daß die Caricaturen derselben von allem dem, was die übrigen Nationen in dieser Art leisten, gänzlich verschieden sind und daß sie besonders mit den Darstellungen gleiches Namens, welche man auf dem Französischen Theater sieht, durchaus nichts, als den Namen, gemein haben. Diese Caricaturen der Italiäner sind so wahrhaft romantischer Art, daß derjenige, dem das Theoretische des Romantischen im Begriffe nicht deutlich geworden ist, es wenigstens in der Ausübung bei den Italiänern von dem, was nicht romantisch ist, vollkommen unterscheiden lernen kann.

Ich habe dieselben Italiänischen Opern mit dem glänzendsten Erfolge von gebornen Italiänern darstellen sehen, welche, von Französischen Schauspielern aufgeführt, auch nicht den allermindesten Beifall erhielten. So erinnere ich mich, um nur einen Fall anzuführen, daß die Italiänische Oper, die geistreiche Bäuerinn, welche man unter dem Titel, der Marquis Tulipano, auch auf den Deutschen Theatern gibt, das hiesige Publicum ehemals bis zum Entzücken enthousiasmirt und daß besonders die Duell-Scene des alten und des jungen Tulipano einen ganz ausserordentlichen Effect hervorgebracht hat, während die Französische Darstellung der nemlichen Oper in der letzten Zeit dasselbe Publicum so kalt ließ, daß die Oper selbst nur ein einziges Mal wiederholt wurde.

Die Franzosen scheinen überhaupt so wenig Ahnung von der eigentlichen romantischen Caricatur zu haben, daß sie diese nicht einmal durch ein carikirtes Costum von aussen her anzeigen zu müssen glauben. So spielen sie, zum Beispiele, den jungen Tulipano in oben erwähnter Oper im französischen Civil-Kleide. Die Darstellung solcher Caricaturen von manchen Deutschen Schauspielern hingegen kommt demjenigen, was die Italiäner in denselben leisten, wirklich oft sehr nahe, und zwar aus dem Grunde, weil wir Deutschen allerdings eine romantische Na-

tur haben und also auch das Romantische verstehen und wiedergeben können.

Was ist nun aber eigentlich dieses Romantisch-Komische und wodurch unterscheidet es sich vom bloßen Komischen, oder Witzigen?

Das Witzige in der Darstellung ist, wie wir bereits oben gesehen haben, eine Nachahmung der individuellen wirklichen Eigenthümlichkeit der Franzosen, welche sie als solche in ihre Darstellung übertragen haben. Es ist die Kraft in ihnen, vermöge welcher sie das Einzelne im Menschlichen scherzend (ironisch) würdigen und beurtheilen, und in so fern also sich wirklich über dies Menschliche erheben, wodurch ihr Witziges in der That mit dem Komischen der Griechen verwandt wird, mit dem großen Unterschiede freilich, daß letzters nicht blos einen Theil, sondern vielmehr das Ganze alles Menschlichen bescherzte und sein Spiel mit demselben trieb. Daher mag auch der Witz der Franzosen immerhin ein Partial-Komisches der Griechen genannt werden. Das Romantisch-Komische der Italiäner und Deutschen (denn ein rein Komisches im Sinne der Griechen haben beide nicht) unterscheidet sich aber auf eine deutliche, absolut begränzte Art von dem Komischen der Griechen.

Wenn der Grieche bei seinen komischen Productionen gänzlich Herr seines Gegenstandes, also durchaus nicht befangen in demselben war,

sondern mit der ganzen Macht seiner Ironie sein Spiel mit demselben trieb; so ist zwar das moderne Romantisch-Komische ebenfalls im Stande, mit dem Gegenstande zu scherzen, aber nicht als freier, unumschränkter Herr und Gebieter desselben, sondern im Gegentheile als befangener Theilnehmer und nicht mit positiver, sondern gleichsam mit negativer Freiheit, wodurch denn die Darstellung dieses Romantisch-Komischen neben seiner Laune, die aus der Freiheit hervorgeht, auch etwas Schmerzliches, welches ein Erzeugniß der persönlichen Befangenheit ist, zu Tage fördert, und diese schmerzliche Laune, oder dieser launige Schmerz, ist es gerade, was überhaupt den Charakter des Romantischen, aber insbesondere den Charakter des Romantisch-Komischen gibt.

Wenn es mir nun, wie ich hoffe, gelungen ist, meinen Lesern einen deutlichen Begriff vom Romantisch-Komischen zu geben; so wird der Schauspieler sehr leicht im Stande sein, die Natur der Darstellung desselben aus jenem Begriffe abzuleiten und somit aus demselben ein Schema zu bilden, nach welchem er vermögend sein dürfte, diese Art Rollen in möglichster Vollendung darzustellen. In dieser Darstellung muß sich nemlich die Freiheit mit der Befangenheit, und der Schmerz mit der Laune dergestalt vereinbaren, daß beide nur eins zu sein scheinen und daß weder die Freiheit über

die Befangenheit, noch diese über jene, den Sieg davon trägt, so wie auch der Schmerz nicht von der Laune, noch diese von jenem, besiegt werden darf.

Und gerade diese schmerzliche Laune, diese befangene Freiheit, sind die Italiänischen Komiker im Stande, mit einer solchen hinreissenden Kunst wiederzugeben, daß ihre Vorstellungen dadurch jenen Zauber erhalten, den die Deutschen sehr selten, die Franzosen aber nie hervorzubringen verstehen. So scheint es mir ebenfalls, als ob das nördliche Deutschland einen geringern Grad der Ahnung und des Gefühls von dem eigentlichen Romantisch-Komischen hat und haben kann, wie das südliche, so wie denn auch das eigentliche Romantisch-Komische auf der Bühne von Wien aus zu uns gekommen ist und also als ein Product des südlichen Deutschlands angesehen werden muß.

Was nun das Costum solcher romantisch-komischer Charaktere anbetrifft; so ist natürlich durchaus nothwendig, daß dasselbe, wie ich auch schon oben angemerkt habe, als absolute Caricatur erscheinen muß, weil dies Romantisch-Komische in der That schon in sich selbst eine wirkliche Caricatur ist. Denn, was heisst Caricatur anders, als Vereinigung des Widersprechenden zu einem Ganzen, und ist wol etwas Widersprechenders zu finden, als Schmerz und Laune, Freiheit und Befangenheit?

Drittes Kapitel.

Ueber die Declamatoria.

Da es unter der großen Menge der Deutschen Schauspieler vielleicht nur wenige gibt, die nicht schon ein Declamatorium gegeben hätten oder doch nicht einst zu geben gedächten; so dürfte es hier nicht überflüssig sein, von einer Gattung schauspielkünstlerischer Unterhaltung zu reden, die an sich selbst schon deshalb nicht eben sehr verdienstlich ist, weil sie keinem wahren Kunst-Zwecke, sondern im eigentlichen Verstande der Dürftigkeit der Schauspieler und der Nothwendigkeit, dasjenige allein zu versuchen, wozu ihnen die Theilnahme mehrerer fehlt, ihre Entstehung zu verdanken haben. Aus diesem Gesichts-Puncte betrachtet, hat also das Declamatorium durchaus gar keinen eigentlichen künstlerischen Werth, weil es, weit entfernt, ein künstlerisches Ganze zu geben, nur vermittelst poetischer Einzelnheiten schauspielkünstlerische Fragmente zu produciren im Stande ist. Ja, in gewisser Hinsicht dürfte sogar ein Declamatorium zu den gänzlich verfehlten und gänzlich unstatthaften schauspielkünstlerischen Productionen zu rechnen sein. Ich will mich erklären.

Es ist bekannt, daß die Declamatoren, eben weil sie gewöhnlich nur einzeln sind und sich also ausser Stande befinden, eigentliche Dramen aufzuführen, sich damit zu helfen suchen, daß sie Gedichte declamiren. Nun ist es allerdings eine in der That sehr schwierige Frage, zu deren Beantwortung die scharfsinnigste Speculation gehören dürfte, ob nemlich das Gedicht dazu vorhanden sei, daß es declamirt werde? Was mich anbetrifft, so bin ich vollkommen davon überzeugt, daß die Natur des Gedichts sich seiner öffentlichen und lauten Recitirung absolut widersetze. Gedichte sind nemlich im Allgemeinen entweder lyrisch (das heisst, sie stellen das bloße innere Gefühl eines Individuums dar), oder episch (das heisst, sie stellen dieses Individuum in einer äussern Handlung dar), in beiden Fällen also durchaus nicht dramatisch, das heisst, keine leidenschaftliche Handlung durch ihr mannigfaltiges Streben zu ihrem Untergange führend. Nun werden aber Gedichte, wann sie laut, und mit Action und Mimik versehen, declamirt werden, zu einer dramatischen Natur gesteigert, die sie nicht haben und nicht haben können, eben weil sie keine Dramen sind. Und hierin liegt gerade das völlig Unstatthafte aller Recitationen von Gedichten, in so fern sie nicht blos zufällig, also ohne Kunst-Tendenz, sondern mit künstlerischer Absicht und Bedeutsamkeit getrieben

werden. Denn es versteht sich von selbst, daß die dramatische und schauspielkünstlerische Critik nichts dagegen einzuwenden haben kann, wenn es jemandem einfallen sollte, einem andern ein Gedicht vorzulesen. Dann will dies Vorlesen aber nichts anders bedeuten, als wenn derjenige, dem vorgelesen wird, es selbst läse, woran er übrigens nur durch gewisse Umstände gehindert wird. Ein jedes Gedicht also, es sei, welches es wolle, in so fern es nemlich kein Drama ist, kann nur dazu bestimmt sein, von jedem Individuum selbst, also leise, gelesen zu werden, weil in keinem Gedichte eine Natur vorhanden ist, die erfordern dürfte, daß es laut gelesen werde. Wird nun ja, wie schon gesagt, ein Gedicht zufällig laut vorgelesen; so liegt der Unterschied alsdann darin, daß ein blos zufällig gelesenes Gedicht kein schauspielkünstlerisches Kunst-Werk sein soll, dahingegen eine öffentlich declamirte und mit Gesten begleitete Poesie zu einem solchen Kunst-Werke sich erheben will und doch nicht erheben kann. Hierin nun zeigt sich, wie schon gesagt, das gänzlich Unstatthafte solcher Declamatorien, die aus bloßen einzelnen Gedichten bestehen.

Ein Anders ist es freilich, wenn der Declamator zu seinen Declamatorien eigentliche Scenen aus Schauspielen, oder solche Schauspiele selbst wählt, welches letztere wol geschehen kann, weil es keine Unmöglichkeit ist, daß es

Schauspiele für eine einzige Person geben könne. Wählt der Declamator Scenen aus Schauspielen; so ist freilich bei diesen ein schauspielkünstlerischer Vortrag zu gestatten, eben weil diese Scenen wirklich dramatisch, das heisst hier, zu einem Drama gehörig sind. Es bleibt freilich immer noch die Frage, ob solche einzelne, aus dem Zusammenhange gerissene Scenen in so fern nicht auch ihre Wirkung verliehren, als sie natürlich nur schauspielkünstlerische Fragmente liefern müssen, weil sie selbst nur dramatische Fragmente sind, weshalb denn auch das Publicum, da es keinen Zusammenhang vor sich sieht, in keinem Zusammenhange geniessen und kein Interesse nehmen kann. Gäbe es übrigens mehrere Schauspiele für eine einzige Person, oder stellte diese Gattung dem Dichter nicht vielmehr fast unübersteigbare Hindernisse in den Weg; so wäre der Declamator, der hier aber wieder zum Schauspieler würde, allerdings berechtigt, solche Dramen für eine Person aufzuführen und er würde damit nichts in der Kunst Unstatthaftes unternehmen, sondern vielmehr in so fern allerdings ein eigentliches, zusammenhängendes Kunst-Werk liefern, als übrigens das Stück und die Darstellung selbst als Kunst-Werk zu betrachten sein möchten. Sollen aber nun einmal bloße Gedichte für Declamatorien gewählt werden; so glaube ich, oben hinlänglich gezeigt zu haben, daß es absolut verfehlt

sein würde, wenn man sie durch Declamation, Mimik und Action zu einer dramatischen Bedeutsamkeit steigern wollte, die sie ihrer Natur nach nicht haben können; im Gegentheile müssen sie, wenn sie nun einmal recitirt werden sollen, ganz ohne alle Gebehrde und Mimik, höchstens mit den mittelbaren Gesten und ohne allen Aufwand von dramatischer Declamation, hergesagt oder vielmehr blos hergelesen werden.

Daß die Declamatorien übrigens kein reines Kunst-Interesse zu gewähren im Stande sind, das geht schon aus dem geringen Antheile hervor, welchen dergleichen Unternehmungen jetzt noch hervorzubringen vermögen. Bei ihrer Entstehung erregten sie blos denjenigen Reitz, den die Neuheit überall zu erwecken pflegt. Jetzt, wo dieser Reitz verschwunden ist, ist auch jener Antheil verschwunden, und die Declamatorien sind leer, wenn nicht sonst der Declamator selbst persönliches Interesse zu erregen weiß. Es steht daher ohnstreitig zu erwarten, daß, nach Verlauf von einigen Jahren, diese Declamatorien aus Mangel an Unterstützung gänzlich aufhören werden.

Wer mir übrigens in Betreff meiner Behauptung, daß die schauspielkünstlerische Declamation der Gedichte gänzlich unstatthaft sei, zu deren Widerlegung die Griechischen Rhapsodisten anführen wollte, der würde damit gerade meine Meinung unterstützen. Denn wir wissen ganz

bestimmt, daß die Art und Weise, wie diese Rhapsodisten ihre Gedichte hersagten, durchaus keine eigentliche schauspielkünstlerische Declamation, sondern vielmehr ein einfacher, in einem engen Ton-Raume sich bewegender recitativ-artiger Gesang mit Begleitung der Cither ohne Mimik und Gebehrde war, wie etwa unter uns noch heut zu Tage gewisse Begebenheiten, unter Vorzeigung von deren Abbildungen, auf öffentlichen Plätzen und Märkten abgesungen zu werden pflegen.

Viertes Kapitel.

Vom Soufleur.

Wenn die dramatische und die Schauspiel-Kunst sich schon zu demjenigen Grade von Vollkommenheit erhoben hätte, welchen sie sicher erreichen kann und auch vielleicht noch einstens erreichen wird, das heisst mit andern Worten, wenn die dramatische Kunst lauter solche Werke hervorbrächte, welche den ganzen Menschen, und nicht blos seine mechanische Neugierde, in Anspruch nähme, und wenn die Schauspiel-Kunst im Stande wäre, an und durch sich selbst, und nicht erst durch das Drama, zu

interessiren, wenn also ferner die Schauspiel-Kunst vermögte, auf jenem doppelten Wege zu ergötzen, einmal durch ihre eigene innere Vollkommenheit und dann durch den Werth des Dramas selbst, wenn, wie gesagt, alle diese Voraussetzungen Statt fänden; so wäre freilich der Soufleur eine sehr überflüssige Person, weil dann die innere Vortrefflichkeit des Dramas selbst eine bei weitem öftere Wiederholung gestatten und folglich der Schauspieler Zeit gewinnen würde, seine Rolle vollkommner auswendig zu lernen. Da es aber mit Sicherheit vorauszusehen ist, daß alle diese Bedingungen vielleicht noch auf eine geraume Zeit, vielleicht sogar auf immer, fromme Wünsche bleiben werden, und daß demnach der Soufleur fortwährend eine wichtige Rolle, ja nicht selten die wichtigste, oft sogar die einzige, unter den Schauspielern spielen wird; so dürfte es in einem, die Schauspiel-Kunst abhandelnden Werke warlich nicht unzweckmäßig scheinen, auch die Pflichten des Soufleurs zu erörtern und sie in ein gehöriges Licht zu setzen.

Was zuvörderst die wissenschaftliche und Kunst-Bildung anbetrifft, die der Schauspieler sich zu eigen gemacht haben muß; so ist es natürlich, daß bei dem Soufleur, als solchem, von keiner eigentlichen Kunst-Bildung die Rede zu sein braucht, da sein Amt nur mechanischer und nicht künstlerischer Natur ist. Je weniger

er also künstlerisch gebildet zu sein braucht, je mehr dürfte man jedoch berechtigt sein, gewisse Wissenschaften von ihm zu fordern, wie, zum Beispiele, Kenntniß der alten und der neuern Sprachen und der sogenannten Hülfs = Wissenschaften, und zwar alles dieses, um fremde Namen und Worte aus fremden Sprachen richtig lesen und im Nothfalle sowol Manuscripte, als gedruckte Stücke, richtig corrigiren zu können.

Was das Organ des Soufleurs anbetrifft; so ist es eben nicht nöthig, daß dies klingend und sonor sei, weil es die Erfahrung lehrt, daß diejenigen Soufleurs, deren Stimme zu viel Metall hat, dem Publicum und den Schauspielern gleich sehr zu Last fallen, jenem, weil es genöthigt wird, jede Rede gewöhnlich doppelt zu vernehmen, und den Schauspielern, weil diese eine dumpfe, gleichsam wie durch ein Sprach = Rohr hohltönende Stimme verständlicher finden, wie eine hellklingende. Daß der Soufleur aber ein scharfes Auge, einen geübten Ueberblick haben müsse, liegt in der Natur der Sache. Denn was würde oft aus dem Schauspieler werden, wenn der Soufleur nicht einen oder mehrere Perioden zugleich auffassen könnte und jedes Wort erst mühsam und mit Aufmerksamkeit ablesen müsste! Dies wären etwa die Eigenschaften, welche zu einem guten Soufleur erforderlich sein dürften. Nun noch einige Worte von den Pflichten desselben.

Es bedarf keiner Erwähnung, daß der Soufleur sich der höchsten Richtigkeit und Reinheit in der Aussprache jedes Worts befleissigen müsse, weil sonst der Schauspieler, ohne es selbst zu wollen, ebenfalls verleitet werden könnte, unrichtig auszusprechen. Damit jedoch der Soufleur in den Stand gesetzt werde, so richtig als möglich zu lesen, muß er sich mit dem aufzuführenden Stücke nicht minder bekannt machen, wie der Schauspieler, und besonders sich über die Aussprache fremder Namen und Redens-Arten aus fremden Sprachen entweder durch sich selbst, oder durch den Beistand unterrichteter Männer aufzuklären suchen. Bei der Vorstellung soll er, so viel wie möglich, den Schauspieler sich selbst überlassen und nur dann einhelfen, wann es Noth thut. Sollte übrigens in so fern noch einstens eine bessere Sonne über unsrer Schauspiel-Kunst aufgehen, daß die Schauspieler anfingen, ihre Rollen zu lernen; so soll in diesem Falle der Soufleur höchstens verpflichtet sein, die Anfangs-Worte jeder Periode anzugeben, alles Uebrige aber dem Schauspieler überlassen.

Da es selbst noch bei vielen, nicht unbedeutenden Theatern Sitte ist, daß der Soufleur das Zeichen zur Verwandlung der Scene, zum Schlusse des jedesmaligen Aufzuges, oder auch zum Einfallen des Orchesters geben muß; so versteht es sich von selbst, daß dieser höchst

widrige, wahrhaft eckel-erregende Gebrauch abgeschafft werden und jede Verwandlung, so wie das Einfallen der Musik, nach deutlich geschriebenen und mit hinlänglichen Stichwörtern versehenen Scenarien geschehen müsse. Der Soufleur soll also, so viel an ihm ist, dazu beitragen, daß diese Gewohnheit des Klopfens oder Klingelns gänzlich abgeschafft werde, und sich durchaus weigern, auf diese Weise verwandeln zu lassen, zu welchem Ende er dafür zu sorgen hat, daß die erwähnten Scenarien in gehöriger Form und Vollständigkeit angefertigt werden.

Fünftes Kapitel.

Der Schauspieler soll seine Rolle lernen.

Wenn irgend ein Umstand es vermag, die niedrige Stufe, auf welcher bei uns Deutschen im Allgemeinen die Schauspiel-Kunst noch steht, zu erkennen zu geben; so ist es die Nothwendigkeit, in welche sich die Theorie der Schauspiel-Kunst versetzt sieht, den Schauspielern anempfehlen zu müssen, daß sie ihre Rollen lernen. Wer die Methode derselben, diese immer nur zum Theil, und oft fast gar nicht, aus-

wendig zu wissen, nicht kennen sollte, der dürfte obigen Zuruf etwa für eben so überflüssig halten, wie, wenn man etwa (um mich eines recht menschlichen Beispiels zu bedienen) einem Mahler anriethe, Farbe zn nehmen, wenn er mahlen wollte. Und in der That dürfte es eben so unmöglich scheinen, daß ein Schauspieler seine Rolle darstellen könnte, ohne sie bis auf den Buchstaben gelernt zu haben, als daß ein Mahler ohne Farbe zu mahlen vermögte. Wer aber den großen Haufen der Deutschen Schauspieler kennt, der wird wissen, daß die strafbare Nachlässigkeit, mit der sie das Auswendiglernen ihrer Rollen betreiben, so allgemein Ueberhand genommen hat, daß, um diesem heillosen Uebel zu steuern, sämmtliche Critiker der Deutschen Theater sich zur Ausrottung desselben vereinigen und, wo sie es nur immer treffen, durch die unverholenste öffentliche Rüge desselben auszurotten suchen müssen.

Nach einer einmal angenommenen Meinung, die nun bereits vesten Fuß gefasst hat, hält man die Verbannung der extemporisirten Comödie für die erste Grundlage der Wiedergeburt des Deutschen Theaters, ob mit Recht oder Unrecht, werden wir im Kapitel über die extemporisirte Comödie weitläuftiger zu betrachten, Gelegenheit haben. Extemporisirt soll also nun einmal nicht weiter werden, darin scheint man vollkommen übereinverstanden zu

sein. Da man nun aber das buchstäbliche Auswendiglernen einer Rolle nicht für möglich hält; so hat dieser Glaube also die Existenz eines Soufleurs für unumgänglich nothwendig gemacht. Diesen Umstand nun weiß der große Haufen der Schauspieler zur Beschönigung ihrer Verdrossenheit, in Hinsicht auf das Auswendiglernen ihrer Rollen, vortrefflich zu benutzen. Sie räsonniren nemlich folgendermaßen: Die extemporisirte Comödie soll von unserer Bühne verbannt bleiben; ganz auswendig lernen läßt sich aber keine Rolle, folglich muß ein Soufleur vorhanden sein. Da nun einmal ein Soufleur da ist; so dürfte es folglich ganz überflüssig sein, die Rolle vollkommen auswendig zu lernen: denn wozu wäre sonst der Soufleur? Also brauchen wir die Rolle nur obenhin zu lernen und diesen für das Uebrige sorgen zu lassen.

Auf diese Weise raisonniren sich die Schauspieler von Tag zu Tage immer tiefer in die höchst strafbare Vernachlässigung hinein, mit welcher sie die Rollen zu lernen pflegen. Ja, es geht bereits so weit, daß sie diejenigen Critiker, welche auf buchstäbliches Auswendiglernen der Rollen dringen, für ihre größten Feinde halten und sie als solche bei jeder Gelegenheit zu verschreien pflegen.

Ist es denn nun aber so sehr nothwendig, daß der Schauspieler seine Rolle auswendig

lerne und aus welchem Grunde ist es nothwendig? Ich will einmal annehmen, daß mir im Ernste diese Fragen gethan werden und sie dem zu Folge auch ernstlich beantworten.

Wenn es keines Beweises bedarf, daß die Worte einer Rolle die einzigen äussern Bedingnisse sind, unter welchen der innere Charakter derselben äusserlich zu erscheinen vermag; so folgt daraus ganz natürlich, daß auch diese Worte der vornehmste Theil der ganzen Darstellung sind. Ausser der Kunst nun, die Worte so zu sprechen, wie sie gesprochen werden müssen (welche Kunst wir Declamation nennen), ist noch die Kunst, diese Worte mit einem passenden Mienen-Spiele (Mimik), und die Kunst, sie mit passenden Körper-Bewegungen zu begleiten (Gesticulation), vorhanden. Diese drei Künste zusammengenommen machen das Ganze der Schauspiel-Kunst aus.

Wenn nun aber, wie schon oben gesagt, die Declamation den Haupt-Bestandtheil der Schauspiel-Kunst ausmacht, weil ohne eine mündliche Rede diese Kunst nicht gedacht werden kann; so folgt daraus unwidersprechlich, daß von keiner Einheit und von keinem Zusammenhange der Darstellung die Rede sein könne, wenn der Schauspieler diese mündliche Rede nicht gelernt habe. Denn wie kann er die nöthige Aufmerksamkeit auf sein Spiel verwen-

den, wenn er die Worte nicht weiß, daß heisst, wie kann er Etwas hervorbringen wollen, wenn ihm dazu die Mittel fehlen, oder, wie kann (um ein recht in die Augen fallendes Beispiel anzuführen) ein Zimmermann ein Haus bauen, wenn er kein Holz und keine Steine hat?

Aber neben dem Mangel an künstlerischer Darstellung, welcher aus dem Nichtwissen der Rolle hervorgeht, entsteht auch noch in so fern eine unleidliche Störung für das Publicum, als sehr häufig die Stimme des Soufleurs die des untauglichen Schauspielers so ganz und gar überschreien muß, daß das Publicum jede Rede immer doppelt zu hören bekommt.

Bis zu welchem Grade muß nun aber der Schauspieler seine Rolle auswendig wissen? Da die Schauspieler, wenn sie bereits mehrere Jahre das Theater betreten haben, gemeiniglich durch die stete Uebung, in welcher sie sich befinden, ein sehr gutes Gedächtniß bekommen haben, und daher das Auswendiglernen den meisten unter ihnen im geringsten nicht schwer fällt; so sollte man eigentlich, zur Vervollkommnung der Kunst, die Forderung thun, daß jeder Schauspieler seine Rolle so vollkommen gelernt haben müsse, daß er sie im Nothfalle auch ohne Soufleur spielen könne. Da jedoch Fälle eintreten können, wo der Schauspieler, auch selbst dann, wann er seine Rolle buchstäblich gelernt hat, durch äussere Veranlassungen

gestört werden dürfte; so kann man die Einhülfe des Soufleurs in so fern gestatten, als dieser die Anfangs = Worte jeder Rede, oder zum Höchsten jedes Perioden, dem Schauspieler angeben mag. Darauf aber muß sich durchaus die Einwirkung des Soufleurs beschränken, wenn nicht die strafbare Nachlässigkeit der Schauspieler sich noch immer vermehren und in so fern den schauspielkünstlerischen Darstellungen völlig allen Reitz benehmen soll.

Wenn die Französische Schauspiel = Kunst, wie ich im Verlaufe dieses Werks schon mehrere Male angemerkt habe, in sehr vielen Stücken der Deutschen bei weitem überlegen ist; so zeigt sich der Vorzug der Französischen Schauspieler vor den Deutschen auch darin, daß jene in der Regel eher das ganze Stück auswendig lernen, wie diese nur eine einzige Scene ihrer eignen Rolle. Wo ist ein Französischer Schauspieler, wenn er auch nur zu den mittelmäßigen gehört, der nicht aus allen dramatischen classischen, ja sogar auch aus den nur blos gangbaren Stücken seiner Nation, wenigstens sein eignes Fach dergestalt auswendig wüsste, daß er die Rolle im Nothfalle auf der Stelle, und zwar ohne Soufleur zu spielen, im Stande wäre? Wer es aus Erfahrung weiß, mit welcher Gewissenhaftigkeit und mit welcher Achtung für den Dichter der Französische Schauspieler seine Rolle bis auf das kleinste Wört=

chen auswendig zu lernen pflegt, und wer es ferner weiß, daß der Deutsche Schauspieler hierin die strafbarste Nachlässigkeit zu zeigen pflegt, der wird jenen eben so sehr achten, als diesen mit Gleichgültigkeit übersehen lernen. Ich bin Zeuge davon gewesen, daß sie mit Zorn und Unwillen sich selbst gescholten haben, wenn ihnen, zum Beispiele, in einem Stücke von Molière, Racine oder Voltaire auch nur ein einziger Vers entgangen war. Dagegen habe ich einen sehr bekannten Schauspieler von einem großen königlichen Theater Deutschlands gesehen, der in der Rolle des Papageno den Text zu der Arie, ein Vogel-Fänger bin ich, ja, nicht einmal auswendig wusste.

Zum Schlusse dieses Kapitels wiederhole ich es also nochmals: soll die Deutsche Schauspiel-Kunst von der niedrigen Stufe von Achtung, auf welcher sie sich, im Allgemeinen genommen, noch immer unter uns befindet, zu Ehre und Ansehn gelangen; so müssen die Schauspieler wenigstens damit beginnen, daß sie ihre Rollen so vollkommen, als möglich, auswendig lernen. Ohne dieses wörtliche Auswendigwissen derselben kann besonders im Lustspiele jenes Ineinandergreifen, jenes Schlagaufschlag, wodurch das Lustspiel bei der Darstellung einen so ganz eigenthümlichen Reitz erhält, durchaus nicht Statt finden, sondern es bleibt im Gegentheile ohne dieses ein mattes, lebloses, müh-

sames und schwerfälliges Durcheinanderreden, das beide langweilt, den Schauspieler und das Publicum, und besonders letzterm alle Liebe an schauspielkünstlerischen Darstellungen verleidet.

Sechstes Kapitel.

Von der innern und äussern Ordnung während der Vorstellung auf dem Theater.

Es ist zwar ausgemacht, daß ein wahrhaft künstlerisches Studium der Rolle, verbunden mit einem möglichst vollkommnen Memoriren derselben, die wesentlichsten Erfordernisse zu einer möglichst vollendeten Darstellung ausmachen. Nichts destoweniger können aber zufällige Aeusserlichkeiten, die nicht in der unmittelbaren Gewalt des Schauspielers stehen, so bedeutend nachtheilig auf die Vorstellung einwirken, daß ich mich genöthigt sehe, hierüber mit einer Ausführlichkeit zu reden, welche mir dieser Gegenstand in einem hohen Grade zu verdienen scheint.

Wenn es dem Schauspieler mit der redlichsten Anstrengung gelungen ist, seine Rolle dergestalt studirt zu haben, daß er sich den Charakter derselben möglichst verständlich und zu eigen gemacht hat; weun er besonders am Tage

der Vorstellung keinen Gedanken denkt, der nicht auf seine am Abend zu liefernde Rolle Bezug hat; wenn er nun endlich so wahrhaft künstlerisch gefasst und mit demjenigen ernstlichen Gefühle, das die Wichtigkeit seiner Kunst gebietet, in das Theater geht: so zeigt es von der strafbarsten Gleichgültigkeit, wenn die Direction nicht mit der angespanntesten Aufmerksamkeit alles aus dem Wege zu räumen sucht, was die künstlerische Vorbereitung des Schauspielers auch nur im geringsten zu stören vermöchte. Zu solchen Störungen rechne ich zuerst und vor allen Dingen alles, was seine Costumirung anbetreffen könnte.

Es ist deshalb erforderlich, daß der Schauspieler bei dem Eintritte in sein Ankleide-Zimmer alles, was zu seinem Anzuge und überhaupt zu seiner Rolle gehören könnte, in der erdenklichsten Ordnung vorfinde, zu welchem Ende dem Garderobier, der überhaupt ein rechtlicher, ordnungsliebender Mann sein muß, die genaueste und ersinnlichste Aufmerksamkeit auf sein Amt zur Pflicht gemacht werden muß. Daß übrigens alles, was unter dem Namen, Requisiten, verstanden wird, mit demselben Fleiße und mit derselben Ordnung herbeizuschaffen und in Bereitschaft zu legen ist, versteht sich von selbst. Damit nun aber der Schauspieler, so viel wie möglich, ungestört im Nachsinnen über seine Rolle bleiben möge, ist es durchaus

nothwendig, daß jeder ein eignes Ankleide=Zimmer habe, in welchem er, während er nichts auf der Scene zu thun hat, ungestört sich aufhalten könne. Derjenige, der ihn ankleidet, soll ferner verpflichtet sein, ihn durch keine Art von Unterhaltung zu stören, noch weit weniger aber ihn durch irgend eine Art von Laune oder Verdrossenheit zu verstimmen.

Wenn nun schon in den Ankleide=Zimmern die größte Ruhe herrschen soll; so bedarf es keiner weitern Anführung, daß auch von dem ganzen Theater selbst jede Art von Störung auf das Sorgfältigste verbannt werden müsse. Zu diesem Ende soll und muß jeder Besuch auf demselben von Leuten aus dem Publicum auf das Ernstlichste untersagt und jedermann, er sei, wer er wolle, der Zutritt auf demselben verboten sein. Wie ärgerlich und eckel=erregend die Couliffen=Scenen, an denen übrigens die Schauspielerinnen den größten Antheil nehmen, und wie verderblich sie überhaupt für die Darstellung selbst zu sein pflegen, das weiß jedermann, der mit dem Innern des Theater=Wesens nicht ganz unbekannt ist. Wie kann überhaupt ein Schauspieler auf der Scene selbst den Geist seiner Rolle mit Kunst und Erfolg wiederzugeben im Stande sein, wenn er vor und zwischen seinem Auftreten auf dieselbe sich oft durch die allernichtswürdigste Unterhaltung aus dem Charakter seiner Rolle und aus der Auf=

merksamkeit, mit welcher er an dieselbe zu denken hat, herausredet und herausreden läßt?

Daß überhaupt alles, was zur Mechanik der Bühne gehört, mit der erdenklichsten Aufmerksamkeit gehandhabt und geordnet werden müsse, versteht sich von selbst. Denn theils hängt davon das Gelingen der ganzen Vorstellung ab, theils auch ist nicht selten Leben und Gesundheit der Schauspieler dabei interessirt, weil wir nicht selten Beispiele haben, daß, wenn die Sorge für den scenarischen Apparat sorglosen, gemein stupiden Menschen anvertrauet wird, sich Unglücks-Fälle ereignen können, die oft, wenn auch nicht den Tod, doch lebenslängliche Gebrechen nach sich ziehen. Trägt sich nun wirklich einmal ein solcher Fall zu und wird auch selbst niemand dadurch verletzt; so ist die Direction dennoch verbunden, auf die exemplarischte Bestrafung des sorglosen Menschen, der Schuld an dem Ereignisse ist, bedacht zu sein, damit ein Beispiel zur Warnung vor jeder ähnlichen strafbaren Nachlässigkeit aufgestellt werde.

Wenn es übrigens unerlassliche Bedingung der Direction ist, schon im Allgemeinen den höchsten Anstand und die möglichste Bildung der Sitten unter ihren Mitgliedern zu bewirken und zu erhalten zu suchen; so versteht es sich, dünkt mich, schon von selbst, daß während der Vorstellung auf dem Theater die höchste Ruhe und die fein-

ste Sitte im Betragen unter den Schauspielern herrschen, und daß jeder Verstoß gegen dieses nothwendige Gesetz mit Ernst und Strenge geahnet werden müsse.

Das sittliche Benehmen der Schauspieler unter sich selbst hängt übrigens durchaus und einzig und allein von dem Tone ab, den der Director in das Verhältniß der Schauspieler unter einander und gegen sich selbst zu bringen gewusst hat. Ist der Director ein Mann von Charakter, Bildung und Sittlichkeit; so dürfte nach und nach auch das Betragen der Schauspieler, selbst solcher, die ohne feine Sitten sind, eine Abgeschliffenheit erlangen, die Leuten nicht übel ziemen möchte, welche die erste, vorzüglichste und geistigste unter allen Künsten ausüben.

Uebrigens erfordert es das Gelingen und der Erfolg der Darstellung, daß dem Schauspieler sogar in solchen Dingen, wo er in Anspruch zu nehmen sein dürfte, während der Vorstellung aller nur möglicher Vorschub geleistet, und daß jede Art von Störung und Unannehmlichkeit, sie habe Namen, welchen sie wolle, von ihm entfernt werden müsse, damit die künstlerische Fassung, welche ich in jedem Schauspieler für seine darzustellende Rolle voraussetze, nicht vernichtet werde und er selbst, von seinem Eintritt in das Theater an, bis zu seinem Ausgange aus demselben, frei von allen

denjenigen Einwirkungen bleibe, die als Auſſer-wesentlichkeiten nicht unmittelbar zu der Darstellung seiner Rolle gehören dürften.

Siebentes Kapitel.

Von den Theater-Tableaux.

Da die Schauspiel-Kunst eine Kunst ist und in dieser (welches gerade den Charakter der Kunst ausmacht) alles von dem größten bis zu dem kleinsten Theile die absoluteste Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit beurkunden muß; so leuchtet hieraus schon von selbst hervor, daß auch der bloße äussere, mechanisch-theatralische Theil der Schauspiel-Kunst eine möglichst vollkommne Zweckmäßigkeit offenbaren müsse, welche Zweckmäßigkeit ich, da sie auf der Zusammenstimmung aller äussern lebendigen und leblosen Theile zu einem physisch-ästhetischen Ganzen beruht, Theater-Symmetrie nennen möchte.

Ich rede hier von demjenigen mechanischen Theile der Schauspiel-Kunst, den die Franzosen mit dem Namen, Tableau, benannt haben, worunter sie meistens die nach den Gesetzen ei-

nes schönen Ebenmaßes gebildete Gesammt=Stellung aller auf dem Theater befindlichen Schauspieler verstehen, ob sie gleich auch zuweilen die Körper = Stellung eines Einzelnen so zu benennen pflegen. Für jetzt soll nur von der Gesammt = Stellung theils aller auf dem Theater befindlichen Schauspieler, theils auch der einzelnen Personen, gehandelt werden, in so fern nemlich diese Stellung nur auf den Ort auf dem Theater, und nicht auf die Körper=Haltung, sich beziehen wird.

Befindet sich ein Schauspieler allein auf dem Theater; so erfordern es die Gesetze des schönen Ebenmaßes, daß er weder auf der linken, noch auf der rechten Seite desselben, stehe, wenn er auch, wie das häufig zu geschehen pflegt, mit beiden stets wechseln wollte. Er soll sich in diesem Falle, wenn das Theater von beträchtlichem Umfange ist, dieses in Gedanken etwa in fünf, oder gehört es zu den kleinern, in drei Theile theilen, und dann stets in dem mittelsten von diesen, nemlich auf dem größern Theater im dritten, und auf dem kleinern im zweiten, stehen und sich in demselben bewegen. Betreten mehrere Personen das Theater; so muß mit Aufmerksamkeit danach gesehen werden, ob die Haupt = Person (welches nach obigem funfzehnten Kapitel des zweiten Buchs zu bestimmen ist) in der Mitte, oder oben zur rechten Hand steht.

Hat die Haupt-Person ihren Platz in der Mitte; so muß diese mit den andern Personen einen vollkommnen Halb-Cirkel bilden, und zwar so, daß die Haupt-Person gerade vor dem Soufleur steht und, vom Publicum aus, die äusserste Gränze gegen dasselbe ausmacht. Steht die Haupt-Person aber nicht in der Mitte, sondern oben; so muß die Stellung sämmtlicher Personen einen, gleichsam nach der linken Seite etwas verschobenen Halb-Cirkel bilden, das heisst, dieser Halb-Zirkel muß sich nicht gerade nach dem Publicum, sondern vielmehr schräg nach der linken Seite des Theaters zu wenden, damit die Stellung der Haupt-Person auf diese Weise immer etwas Ausgezeichnetes behalte, welches in diesem Falle dadurch bewirkt wird, daß sie, vor den Uebrigen hervorragend, mit diesen nicht in einer Reihe steht und dadurch gleichsam eine Auszeichnung erhält. Diese Figur des Halb-Cirkels muß, in so fern sich in derselben die Wellen-Linie offenbart, bei jeder Gesammt-Stellung auf dem Theater zur Richtschnur genommen werden.

Wenn ich nun verlange, daß der Halb-Cirkel die Grundlage jedes Theater-Tableaus ausmachen soll; so versteht es sich dabei von selbst, daß in den innern Theilen desselben ebenfalls eine vollkommne Symmetrie herrschen müsse, welche nur dadurch bezweckt und erreicht werden kann, wenn alle Personen desselben

stets in einer gleich weiten Entfernung von einander stehen.

Wie weit nun übrigens die Personen auf dem Theater entfernt von einander stehen sollen, das hängt natürlich von der Breite desselben ab, wobei jedoch zu bemerken ist, daß man stets, so viel wie möglich, nach einer vollkommnen Ausfüllung desselben zu sehen habe. Befindet sich nemlich nur eine einzige Person auf dem Theater; so steht diese, wie schon oben angemerkt worden ist, absolut in der Mitte desselben, gerade vor dem Soufleur, und ihre Bewegung darf nur in den äussersten Nothfällen die ganze Breite des Theaters einnehmen. Zwei Personen können sich schon in den allermeisten Fällen in der Breite desselben theilen, so, daß sich jede dieser Personen in deren Hälfte zu bewegen hat. Denn nur sehr selten erfordert die Lage der Personen eine absolute Annäherung, die überhaupt, so wie besonders das höchst unangenehme Betasten der Spielenden unter einander, nicht genug vermieden werden kann. Stehen sämmtliche Personen möglichst entfernt von einander (diejenigen Fälle etwa ausgenommen, wo eine absolute Annäherung nicht zu vermeiden sein würde); so erhält jede derselben nicht nur einen hinlänglichen Raum zu ihrem Spiele; sondern es entsteht auch dadurch jene höchst angenehme theatralische Perspective, die in Betreff der Gesammt-Stel-

lung selbst auf den vorzüglichsten Theatern Deutschlands nur zu oft vermisst wird.

Man kann übrigens vor dem nahen Zusammen-Stehen der Schauspieler und besonders vor dem Betasten, welches sie sich einer gegen den andern erlauben, als vor höchst unschicklichen, jeden Genuß der äussern Symmetrie störenden Dingen nicht genug warnen. Und doch sind diese Störungen selbst auf den bedeutendern Theatern so allgemein, daß auch hierin die höchst strafbare Unkunde sich offenbart, mit welcher man schauspielkünstlerische Vorstellungen anzuordnen und anfzuführen pflegt. Wer übrigens solche Darstellungen mit Aufmerksamkeit beobachtet hat, der wird wissen, daß nur höchst wenige Schauspieler es über sich erhalten können, in einer gewissen Entfernung von einander zu stehen und in dieser gegen einander ihr Spiel zu entwickeln. Die meisten Schauspieler scheinen ordentlich in der Idee des Alleinstehens eine Art gänzlicher Verlassenheit zu empfinden, dessen peinliches Gefühl sie durch physische Annäherung an ein anders lebendiges Wesen, oft sogar durch wirkliches Stützen auf dasselbe, zu verbannen suchen wollen. Durch das Entfernt-Stehen von einander wird übrigens eben so sehr das Talent der Schauspieler beurkundet, wie durch die Kraft, ganz still zu stehen und während des Spiels weder Fuß,

noch Hand zu rühren, von welcher ich bereits weiter oben geredet habe.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß besonders in der Tragödie, wo die kleinlichen Verhältnisse, die eine physische Annäherung erfordern, nicht Statt finden können, die Personen, so weit wie möglich, von einander stehen müssen, und daß hier fast durchaus von gar keinen eigentlichen Berührungen die Rede sein darf, und zwar aus dem Grunde, weil in der Tragödie überhaupt weniger Bewegungen vorhanden sein müssen, wie in der Comödie.

Ueberall aber stelle ich den Grundsatz auf, daß der Schauspieler, so wol in der Comödie, wie in der Tragödie, so entfernt wie möglich von seinem Mitspieler stehen und sich besonders vor allen Betastungen hüten soll, die selbst da, wo sie vorgeschrieben sind, wie, zum Beispiele, bei Umarmungen, durchaus nur scheinbar sein müssen.

Achtes Kapitel.

Von dem Costume.

Während ein Theil der Schauspieler bisher gänzlich unbekümmert darum gewesen ist, welches Costum er bei der Darstellung seiner jedes-

maligen Rolle zu wählen habe, ist das Studium des Costums dem andern Theile derselben das Eins und Alles gewesen, über welches sie nicht selten die Rolle selbst gänzlich auffer Acht gelassen haben. Daß zwischen der Nichtachtung jener und der zu großen Beachtung dieser eine heilsame Mittelstraße liegen müsse, leuchtet in die Augen, und diese Mittelstraße ist es, die ich jedem Schauspieler zu betreten, inständigst rathen möchte.

Unter Costum verstehe ich dreierlei: Das Volks-Costum, das Charakter-Costum und das idealische oder romantische Costum.

Was das Volks-Costum anbetrifft; so ist es ganz natürlich, daß, zum Beispiele, ein Türke nicht in derselben Kleidung gespielt werden könne, worin man einen Deutschen vorzustellen pflegt. Also, ein Volks-Costum muß im Allgemeinen existiren; nur soll und darf dasselbe nicht mit jener gänzlich unstatthaften Prätension getrieben werden, die da verlangt, daß das Costum in jedem einzelnen, unbedeutenden Theile, entweder wahr, oder eingebildet, der eigentlichen Kleidung des darzustellenden Volks nachgeahmt sein müsse. Dies ist dann freilich nicht unmöglich, wann ein solches Volk noch jetzt vorhanden ist: welchen vernünftigen Grund könnte jedoch die Forderung haben, daß, zum Beispiele, der Hut oder die Mütze irgend eines darzustellenden Charakters gerade so und

nicht anders beschaffen sein müsse? Ist nun aber sogar das Costum, welches wir nachmachen wollen, nicht mehr in der Wirklichkeit vorhanden; so wachsen natürlich die Schwierigkeiten, die sich der wahren Nachahmung der ehemaligen Tracht eines Volks entgegenstellen, um ein Bedeutendes. Bedenken wir nemlich dabei, daß sich die Moden unserer Europäischen Vorfahren eben so oft geändert haben, wie die unsrigen, und daß Abbildungen derselben, selbst wenn sie vorhanden sind, wol in dem Allgemeinen der Tracht, aber selten in den einzelnen Kleinigkeiten, ganz ausführlich sind; so muß uns das Bestreben, ein bis in die kleinsten Details recht passendes Costum zu haben, kindisch und gänzlich zweckwidrig erscheinen, und dies aus dem Grunde, weil es an die Unmöglichkeit gränzt, ein ganz treues Costum zu besitzen. Denn, wenn wir, zum Beispiele, eine Deutsche Ritter-Tracht nöthig hätten und wollten uns etwa nicht damit begnügen, nur ein allgemeines, ohngefähres Model dieser Tracht anzunehmen; so müssten wir vielleicht für jede funfzig Jahre der Vorzeit eine besondere Kleidung wählen. In einem vor mir liegenden Französischen Kupfer-Werke, welches die Trachten der Franzosen vom dreizehnten bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts angiebt, sind diese nicht weniger als vierzehnmal gänzlich von einander verschieden dargestellt. Welche Mühe

würde es nun kosten, bei einem alt-Französischem Costume nun gerade die jedesmalige Tracht für das Jahr zu wählen, in welchem das Stück spielte! Und doch müsste dies nicht allein in Betreff des Französischen, sondern auch jedes andern Costums geschehen, sobald nemlich von der absoluten Richtigkeit desselben die Rede wäre.

Also nochmals: ein ganz treues Costum ist nicht allein eine ganz unmögliche, sondern auch eine ganz unstatthafte Forderung, der sich überhaupt auch gewöhnlich nur solche Schauspieler zu unterwerfen pflegen, denen der Buchstabe ihrer Rolle mehr ist, wie der Geist derselben. Das Costum, und wäre es selbst bis in den allerkleinsten Theil wahr, macht die Darstellung des Charakters um nichts vortrefflicher, als sie an sich selbst schon ist, weil nicht das Kleid, sondern das Genie des Schauspielers diesen Charakter darstellen muß. Auch ist die zu weit getriebene Forderung an das jedesmalige Costum auch schon deshalb zu tadeln und zu verwerfen, weil die Sucht, immer recht treu costumirt zu sein, in nichts anderm begründet ist, als in dem bewusssten oder unbewusssten Andenken an die rohe, mechanische Täuschung, von der ich bereits mehrere Male oben gehandelt habe. Die Täuschung muß, meinen diese Leute, so weit gehen, daß, zum Beispiele, der Türke auf dem Theater für einen wirklichen

Türken, und nicht für den, dem Publicum hinlänglich bekannten Schauspieler, gehalten werde. Man kann sich überhaupt über diese Täuschung und über die aus derselben hergeleitete Forderung eines gänzlich treuen Costums nicht stark genug ausdrücken. Alles, was nun der Schauspieler zu thun hat, ist, daß er sich ein allgemeines Schema für jedes Costum entwerfe und sich dem gemäß in jeder Rolle zu kleiden suche, wobei er jede Einzelnheit in der Tracht als gänzlich unnütz zu übersehen und sich um dieselbe nicht weiter zu bekümmern hat. Uebrigens ist auch aus einem andern, in der That sehr wichtigen Grunde die zu weit getriebene Pünktlichkeit des Costums und die zu treue Nachahmung desselben zu verwerfen. Wie häufig geschieht es nemlich nicht, daß oft in sehr ernsten Scenen das Türkische, Chinesische, das Priester-Costum und dergleichen durch ihr grelles, barockes Ansehn da Lachen erregen, wo die Situation nicht selten auf die höchste, feierlichste Würde Anspruch machen müsste? Besonders ist also in diesen genannten Costums jede Uebertreibung zu vermeiden, und mit der größten Sorgfalt dahin zu sehen, daß in solchen Fällen die Wahrheit stets der Schönheit und dem edlen Anstande untergeordnet bleibe.

So gleichgültig ich nun auch gegen das Volks-Costum im Allgemeinen und gegen die allzuweit getriebene Forderungen der Einzeln-

heiten derselben insbesondere bin; für so wichtig und würdig, bis in die kleinste Nüance beobachtet zu werden, halte ich das Charakter-Costum. Dies muß das höchste Studium jedes denkenden Schauspielers ausmachen; denn in diesem Studium ist es schwer, jemals vollkommen zu werden. Das Charakter-Costum hört nemlich auf, etwas Mechanisches zu sein, in so fern es mit dem Charakter selbst auf das Allergenaueste verbunden ist. Dies Costum deutet gleichsam die sichtbare Hülle des unsichtbaren Charakters an, und diesem ist es nicht möglich, sich ohne jene anders, als höchst beschränkt, zu zeigen. Wenn die Nothwendigkeit des Volks-Costums kaum mittelbar genannt werden kann; so ist das Charakter-Costum absolut unmittelbar und ganz unerlasslich nothwendig. Man denke sich, zum Beispiele, den Geizigen, den Bittermann und ähnliche Rollen nicht im möglichst getreuen Charakter-Costume, und wie sehr werden diese Rollen, selbst bei einem verdienstlichen Spiele, ohne alle Wirkung bleiben! Das Studium des Charakter-Costums empfehle ich daher, wie schon oben gesagt worden ist, jedem Schauspieler auf das Allerangelegentlichste.

Das dritte Costum, welches ich das idealische genannt habe, ist für jedes Stück erforderlich, welches nicht streng in der Wirklichkeit spielt, wenn es auch gleich nicht wunderbar ist,

wozu überhaupt solche Stücke gehören, welche wir romantisch zu nennen pflegen. Es bedarf nicht erst bewiesen zu werden, daß ein romantisches Drama nicht füglich in sogenannten Französischen Kleidern gespielt werden könne, und es zeigt in diesem Falle von dem ärgsten Misgriffe, wenn eine bekannte Theater-Direction, zum Beispiele, den Don Juan im Französischen Costum spielen lässt.

Die romantischen Stücke sollen also, wie schon gesagt, weder in sogenannten Französischen Kleidern, noch, wie das gewöhnlich zu geschehen pflegt, in alt-Deutscher Tracht gegeben werden, sondern man wähle für sie eine Kleidung, deren Ungewöhnliches mit dem Charakter jener Stücke in Uebereinstimmung steht. Ein solches Costum können wir aus den Ländern nehmen, aus welchen alle Romantik zuerst auf uns gekommen ist, nemlich aus Italien und Spanien, indem wir nemlich einmal gewohnt sind, uns in ihnen den romantischen Charakter als vorherrschend zu denken. Ein solches ideale Costum ist, wie bereits oben gesagt, durchaus nothwendig für romantische Stücke, weil diese sonst durch eine gewöhnliche Kleidung ihrem ursprünglichen Charakter gänzlich entrückt werden.

Das ideale Costum der Männer würde etwa auf folgende Weise am zweckmäßigsten angeordnet werden können. Ein langer, bis unter

die Waden reichender, seidner Mantel, vollkommen weit, so, daß der Schauspieler sich gänzlich darin verhüllen kann. Ein solcher Mantel, hinlänglich weit und lang, dürfte überdem im Stande sein, bei einem verständigen Spiele mit demselben einen angenehmen Anblick zu gewähren, wäre es auch nur durch die stete wellenförmige Linie, welche ein solcher flatternder Mantel beschreiben muß. Die kurzen, gewöhnlichen, sogenannten Spanischen Mäntel müssen, als gänzlich einförmig und unzweckmäßig, abgeschafft werden, weil sie ausnehmend schlecht kleiden und durchaus gar nichts Angenehmes für das Auge haben Wenn diese kurzen Mäntel vielleicht den Zweck gehabt haben, dem Degen darunter freien Spiel-Raum zu gestatten; so gewähren die langen und weiten Mäntel dieselben Vortheile, wenn der Schauspieler sich nur gewöhnen will, die Degen etwas senkrechter zu tragen. Zu diesem Mantel kämen ferner ein bauschigtes, ja nicht enges Beinkleid, mit dicken Schleifen an der Seite; schwarze Schuhe mit farbigen Schleifen, welche Schuhe jedoch bei einem gänzlich romantischen Charakter durchaus keine schwarze, sondern vielmehr farbige mit schwarzen oder farbigen Schleifen sein müsſten. Zur Bedeckung des Kopfes wünschte ich überall keinen Hut, sondern eine Art Mütze, nach Art des Türkischen Bundes, oder so etwa. Im Falle nun aber

der Hut einmal beibehalten werden sollte, so müsste er nur allein vorn aufgestutzt und hier mit Federn geschmückt sein. Auch möchte ich für die rein-romantischen Rollen stets weisse, oder vielleicht auch rothe, oder gelbe Handschuhe verlangen.

Das weibliche ideale Costum dürfte schon mehrern Schwierigkeiten unterworfen sein. Zum Ober-Kleide wünschte ich einen Ueberwurf, der aus dem Griechischen und dem modernen Schale gleichsam als eins hervorgegangen wäre, blossen Hals und bloße Arme, beide mit Kostbarkeiten geschmückt. Wie müsste nun aber der untere Theil des Unterkleides beschaffen sein? Ich gestehe, daß mir hier weder der moderne, noch der Griechische Schnitt Genüge leisten würde. Da der romantische Charakter absolut verhüllender Art ist; so möchte ich das Unterkleid bis tief auf die Füße reichen lassen, wozu, ohne Ausnahme, weiße seidene Schuhe, vielleicht nicht unzweckmäßig mit Schleifen, Flittern und anderm Zierrathe versehen, kommen müssten. Für die Kopf-Bedeckung wünschte ich in den mehrsten Fällen ein Gewinde, welches einer Französischen Toque ähnlich sähe, so wie der bloße Hals in den Schal und die Arme in die langen weiten Ermeln des Unterkleides bis tief auf die Finger gehüllt, oder doch wenigstens wit langen weißen Handschuhen bekleidet sein müsstten.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß für das ideale Costum durchaus keine bestimmte Regeln vorgeschrieben werden können, sondern, daß vielmehr die Einrichtung desselben in so fern blos von der Willkühr der Schauspieler abhängt, als nur stets das Bekannte und das Gewöhnliche dabei zu vermeiden, das Verhüllende hingegen überall zu berücksichtigen sein dürfte. Denn der romantische Charakter verträgt sich durchaus mit dem Nackten und Offenen nicht. Auch bedarf es keiner weitern Auseinandersetzung, daß die jedesmalige Nüance des romantischen Charakters durch die Wahl der Farben, durch den veränderten Schnitt der Kleider und durch dergleichen mehr angedeutet werden müsse.

Wenn ich einen Rückblick auf die letzten beiden Costums thue; so möchte ich das Charakter-Costum das ironische und das romantische Costum das lyrische nennen, weshalb denn auch jenes nur allein in den modernen Kleidern Statt finden kann, weil weder das Italiänische, noch das alt-Deutsche Costum die Einzelnheiten und Nüancen auszudrücken vermag, welche wir in dem Charakter-Stücke, oder in dem Lustspiele, wahrnehmen.

Neuntes Kapitel.

Von der bürgerlichen Kleidung des Schauspielers auf dem Theater.

Dem eigentlichen Costume, das heisst, jedem Anzuge, der nicht in diesem Augenblicke unter uns Deutschen Sitte ist, oder nicht in den letzten hundert Jahren Sitte gewesen ist, setze ich diejenige Kleidung entgegen, deren wir Deutsche uns in diesem Augenblicke bedienen, oder, mit geringer Abwechselung, ehemals bedient haben. Letztere nenne ich die bürgerliche Kleidung.

Die bürgerliche Kleidung des Schauspielers soll, da alle Kunst überhaupt Allgemeinheit bezweckt, ebenfalls eine solche Allgemeinheit sich zur Regel machen, und dies kann sie nicht anders, als dadurch, daß sie die jedesmalige Tages-Mode, in so fern diese nemlich schon allgemein und von den Vorzüglichsten im Volke anerkannt und befolgt ist, mit der höchsten Aufmerksamkeit nachzuahmen strebt. Selbst, indem die Mode sich bemüht, das Besondere zum Allgemeinen zu machen, könnte sie für eine dienende Sclavinn der Kunst angesehen werden, so wie ihre Hülfe von dieser durchaus nicht zu verschmähen sein dürfte. Also auch in die-

ser Hinsicht ist es Pflicht des Schauspielers, in seiner bürgerlichen Kleidung die strengste Mode des Augenblicks nachzuahmen.

Da nun übrigens auf dem Theater jede Persönlichkeit des Schauspielers verschwinden soll; so geht daraus hervor, daß derselbe auch solche Dinge, welche äussere Bedingnisse dieser Persönlichkeit sind (wie, zum Beispiele, die Kleidung desselben auser dem Theater), entfernen müsse, damit nicht eben diese Kleider, in welchen er von dem Publicum gekannt ist, ihn diesem auf der Bühne zu erkennen geben.

Hier muß ich im voraus einem Einwurfe begegnen, der mir in so fern gemacht werden dürfte, als man, in Folge des Obengesagten, vermuthen könnte, meine Forderung, der Schauspieler solle nicht in seinen gewöhnlichen Kleidern auf der Bühne erscheinen, laufe darauf hinaus, daß die Täuschung des Publicums nicht gestört werden müsse. Aber, selbst indem ich obige Forderung mache, kann hier dennoch von keiner mechanischen, materiellen Täuschung die Rede sein. Denn, wenn selbst der Schauspieler auch jeden Abend und in jeder Rolle in einem neuen Kleide erschiene; so würde das Publicum dennoch nicht bis auf den Punct getäuscht werden können, daß es diesen Schauspieler nicht für den wirklichen Schauspieler halten sollte, den es kennt. Aber wol würde die künstlerische Täuschung gestört werden, wenn, zum Beispiele,

Carl Ruf in der wirklichen Kleidung dieses oder jenen Schauspielers gespielt würde. Denn der dramatische Charakter soll nicht deshalb von der Persönlichkeit des Schauspielers auf das Allervollkommenste getrennt sein, damit er das Publicum täusche; sondern damit er nichts offenbare, was nicht zu ihm selbst gehöre, und was daher das Publicum in seiner Aufmerksamkeit, also folglich in seinem Interesse, zu stören vermöge.

Da nun das Publicum durch nichts Ausserwesentliches an seiner innern Anschauung der dramatischen Handlung beeinträchtigt werden soll; so folgt daraus ebenfalls, daß der Schauspieler auf der Bühne sich der höchsten Reinlichkeit und Zierlichkeit in seinen Kleidern befleissigen müsse, weil gerade nichts mehr im Stande sein würde, das Publicum in seiner Aufmerksamkeit zu stören, wie Nachlässigkeit der Schauspieler in ihrem Anzuge. In diesem soll demnach, ich wiederhole es nochmals, die höchste Eleganz, verbunden mit der erdenklichsten Reinlichkeit, herrschen, und hierin kann die Sorgfalt des Schauspielers durchaus nicht zu weit getrieben werden.

Zehntes Kapitel.

Von dem Küssen, Umarmen, Essen und Trinken auf dem Theater.

Ob ich gleich bereits oben im dreizehnten Kapitel des zweiten Buchs, über die Täuschung, diese Gegenstände im Allgemeinen abgehandelt habe; so finde ich es doch für zweckmäßig, hier noch ausführlicher über dieselben zu reden, als es dort geschehen ist, und zwar aus dem Grunde, weil über das Küssen und Umarmen auf einigen Theatern besondere Gesetze gegeben sind.

Wenn, wie ich oben bereits ausführlich gezeigt habe, keine Täuschung weder von dem Drama auf den Schauspieler, noch von beiden auf das Publicum, möglich ist und möglich sein kann, weil der Schauspieler in sich selbst immer der Schauspieler und niemals die dargestellte Person ist; so geht daraus unwiderlegbar hervor, daß er auch alle diejenigen Dinge, die er nur in dem Falle vollbringen könnte, wenn er die wirkliche, dargestellte Person wäre, zu thun unterlassen muß, wie, zum Beispiele, alle physischen Genüsse. Denn, wenn ich sehe, daß Don Juan isst; so begreife ich ganz natürlich, daß nicht Don Juan (denn der ist

nicht vorhanden), sondern, daß der Schauspieler, der diesen vorstellt, isst, wodurch natürlich eine ganz unstatthafte Berührung und Verwechselung zwischen der Persönlichkeit des Schauspielers und zwischen dem Idealen des dargestellten Charakters entsteht, indem sich nemlich beide höchst uneigentlich mit einander vermischen. Aus diesem Grunde nun halte ich die Befriedigung aller eigentlichen physischen Genüsse auf dem Theater durchaus für unzweckmäßig, ja geradezu für widersinnig.

Wenn ich nun, zum Beispiele, aus obigen Gründen das Küssen auf dem Theater gänzlich verwerfe; so ist es begreiflich, daß hieran die Sittlichkeit durchaus keinen Antheil hat. Denn, da das Küssen im gemeinen Leben nichts Unsittliches ist; so würde es auch auf dem Theater nicht unsittlich sein, wenn es sonst nur aus den obenangeführten Gründen zu gestatten wäre. Es verhält sich übrigens mit dem Küssen auf der Bühne, wie mit den übrigen, obenangedeuteten Dingen: sie sind deshalb verboten, weil die persönliche Individualität mit der Idee des dargestellten Charakters in zu nahe Berührung trit. Ueberhaupt scheint es, als ob alles rein Physische von der künstlichen Darstellung auf der Bühne ausgeschlossen bleiben müsse, eben weil die Kunst, als Kunst, mit dem Physisch-Leidenschaftlichen durchaus nichts zu thun haben kann.

Was nun besonders das Essen und Trinken anbetrifft; so ist beides, in so fern es die allerwahrsten physischen Bedürfnisse sind, nicht allein aus obigen Gründen, sondern auch schon deshalb, gänzlich von der Bühne zu verbannen, weil jeder wahrhaft gebildete Sinn, der das Ideale einer Kunst-Production von dem Realen des gemeinen Lebens zu unterscheiden vermag, durch die Befriedigung solcher Bedürfnisse auf das Allerunangenehmste gestört werden muß.

Eilftes Kapitel.

Sollen die heutigen Schauspieler mit Masken spielen?

Es scheint eine Nothwendigkeit der Hinfälligkeit der menschlichen Erkenntniß zu sein, daß diese, gleichsam in und an sich selbst verzweifelnd, nie in sich selbst Hülfe sucht, sondern diese stets von aussen her erwartet. Wenn diese Erfahrung sich im Physischen sowol, wie im Moralischen, durch die ganze Reihe der menschlichen und thierischen Wesen bestätigt; so kann man deren Wahrheit nicht minder im ganzen Umfange unserer poetischen und classischen Kunst erproben. Da es uns nemlich von Jugend auf zur unverletzlichen Gewissens-Sache gemacht wird, die Alten zu studiren; so ist es daher

nicht zu verwundern, wenn die meisten von uns auch in dem Wahne beharren bleiben, als sei unser moralisches und künstliches Heil einzig und allein in den sämmtlichen Geistes-Werken der Griechen und Römer vorhanden.

Wenn nun dieser Rath, die Alten zu studiren, nur in dem rechten Sinne gegeben und befolgt würde; so könnte man allerdings damit wol zufrieden sein. Aber, statt die Cultur der Alten, und den Gang derselben zu dieser Cultur, zu studiren und dieselbe gleichsam als Mittel zu gebrauchen, unsere eigene Cultur zu begründen und zu erzielen, will man Griechische Moral und Griechische Cultur und Kunst, welche doch absolute Erzeugnisse des Griechischen Bodens, der Griechischen Religion nnd Verfassung waren, wie eine fremde Frucht auf unsern, in einem gänzlich verschiedenen Boden erzeugten und hervorgesprosften Stamm pfropfen. Was aus einer solchen, gänzlich widersprechenden Verkünstelung, die durch die Anmaßung, mit welcher sie getrieben wird, noch um so widerwärtiger erscheint, geworden ist, davon haben wir die Beweise in unsrer poetischen und dramatischen Literatur vor Augen. Ich schliesse diese Abweichung von meinem eigentlichen Zwecke mit der ernstgemeinten Darlegung meiner vollkommnen Ueberzeugung, daß nemlich nur diejenige Kunst- und gelehrte Bildung, die ein Volk durch sich selbst und durch den herrschenden Zeit-Geist,

mit Ausschluß jeder fremden Einwirkung, sich erwirbt, ganz allein demselben angehören und zuträglich sein könne.

Da man nicht allein Trauerspiele, im Sinne der Griechen gedacht und hervorgebracht, und eigentliche Uebersetzungen Griechischer Tragödien, sondern auch Lateinische Lustspiele, auf unsern Bühnen gegeben hat; so war es vorauszusehen, daß man bei dem Bestreben, alles dasjenige nachzuahmen, was man auf der Griechischen und Römischen Bühne Eigenthümliches gefunden hatte, auch der Masken nicht vergessen würde, deren sich diese beiden Nationen, besonders bei ihren Lustspielen, zu bedienen pflegten.

Da es hier sehr am unrechten Orte sein würde, der Entstehungs-Geschichte dieser Masken in historischer und Kunst-Hinsicht nachspüren zu wollen; so muß ich mich blos damit begnügen, den Zweck derselben, so wie ich ihn mir denke, deutlich und klar vor Augen zu legen. So wie mehrere blos bedingte, zufällige Ereignisse mit der Zeit zu eigentlichen künstlerischen Erscheinungen geworden sind (wobei ich die Entstehung der Griechischen Tragödie und des mit derselben verbundenen Chors aus dem Recitiren der Bachus-Hymnen vor einem Haufen Volks zum Beispiele anführen will); so dürfte der ursprüngliche Entzweck der Griechischen Masken bei ihrer Entstehung auch wol

nur rein bedingter Art gewesen sein. Wenn wir nemlich die unverhältnissmäßige Größe der Griechischen und Römischen Theater nehmen und dabei erwägen, daß, bei der großen Entfernung der Schauspieler von dem Publicum, weder das Gesicht derselben deutlich gesehen, noch ihre Stimme hinlänglich verständlich gehört werden konnte; so war es ganz natürlich, daß man, um diesem Uebelstande abzuhelfen, nicht etwa kleinere Theater baute (denn die Bühne war durchaus nicht für einige Liebhaber unter dem Volke, sondern für die ganze Nation), sondern daß man vielmehr Masken erfand, welche nicht allein die Gesichts-Züge deutlicher, sondern auch die Stimme desselben verständlicher machten. Da nun aber bei einer solchen Maske das Mienen-Spiel gänzlich unmöglich werden musste; so schufen die Schauspiel-Dichter gewisse stehende Charaktere, die theils schon an sich selbst wenig Abwechselndes in ihren Leidenschaften hatten, theils auch in allen Stücken wieder vorzukommen pflegten. Dieser letztere Umstand gab nun Veranlassung, daß die Masken auch einen künstlichen Entzweck bekamen, das heisst, das nun etwas Künstliches, nemlich, ein stehender dramatischer Charakter, durch sie beabsichtigt wurde. Wüssten wir übrigens nicht, daß die Entstehung der Griechischen Masken schon in die früheste Periode ihrer Tragödie fällt, wo, wie man sagt, Aeschylus die-

se Masken zuerst eingeführt haben soll; so wäre ich geneigt, zu glauben, die Entstehung derselben auf der Griechischen Bühne in dem nemlichen Grunde zu suchen, welcher, wie schon oben gesagt, der Pantomime ihren Ursprung gegeben hat, nemlich in der Uebersättigung an dem einmal Vorhandenen und in der Begierde nach dem Genusse des Neuen.

Nun leuchtet es übrigens vollkommen ein, daß von den obenerwähnten Gründen, welche die Griechen und Römer für den Gebrauch der Masken hatten und haben mussten, auch kein einziger auf dem Deutschen Theater vorhanden ist. Denn der Haupt-Grund jener Völker für die Masken, nemlich der zu große Umfang ihrer Theater, und die daraus für das Publicum entstandene Unmöglichkeit, in einer solchen Entfernung deutlich zu hören und zu sehen, fällt bei der geringern Größe unserer Theater natürlich schon von selbst weg, so wie wir ferner keine solche gleichsam stehende und in ihren Leidenschaften gleichsam unbewegliche Charaktere haben, welche dergleichen Masken gestatten dürften. Der einzige Charakter auf der Deutschen Bühne, dessen unveränderliche Natur den Gebrauch der Maske erlaubt hat, ist jetzt nicht mehr vorhanden. Es war der Arlequin.

Wenn die Italiäner in ihrer extemporisirten Comödie einige Masken zuliessen und sie auch theilweise jetzt noch zulassen; so waren

dies nationelle, unter ihnen entstandene Charaktere, die als solche natürlich nur für die Italiäner allein Interesse haben können. Wenn wir aber auf unserer Bühne Stücke von Terenz und Platus, die, als Producte eines fremden Volks und einer fremden Zeit, uns gar keinen Genuß zu verschaffen vermögen, mit Masken aufführen sehen, müssen wir da nicht gestehen, daß hier die Nachahmungs-Sucht ohne allen tiefern Blick in die Eigenthümlichkeit einer jeden Zeit und eines jeden Volks getrieben werde? Denn was sollen uns Stücke eines Volks, deren Religion und Staats-Verfassung auch nicht das Allergeringste mit der unsrigen gemein hatte, und deren dramatische Producte wir also wol kritisch und ästhetisch würdigen, an denen wir aber übrigens kein rein-menschliches Interesse nehmen können?

Wir Deutschen sollen also so lange keine Masken auf unserer Bühne gebrauchen, am wenigsten aber in Römischen Stücken (welche überall nicht für uns gehören), als bis etwa unsere dramatischen Dichter solche Charaktere erfunden haben werden, deren stehende, gleichsam unbewegliche Naturen dergleichen Masken vertragen dürften.

Viertes Buch.

Unterweisungen, die in mittelbarer Verbindung mit der Schauspiel-Kunst stehen.

Erstes Kapitel.

Ueber Schauspieler-Schulen.

Im Verlaufe dieses Werks habe ich schon mehrere Male zu behaupten Gelegenheit gehabt, daß die Schauspiel-Kunst die schwerste aller Künste, aller Wissenschaften, ja überhaupt alles dessen sei, was der menschliche Geist zu treiben und auszuüben im Stande sein dürfte. In Folge dieses Kapitels werde ich diese Behauptung zu beweisen suchen. Wenn also, wie gesagt, die Schauspiel-Kunst die schwerste aller Künste ist; so muß es nothwendig auf das Alleräusserste befremden, wenn wir sehen, daß diese Kunst, im Allgemeinen, ohne alles vorhergegangene Studium, ohne jegliche Vorbereitung, ja überhaupt, ohne irgend eine Anleitung, wie sie auch heissen möge, getrieben werde, gerade so, als wäre diese Kunst, nicht etwa ein Handwerk (denn dieses muß viele Jahre mit Mühe und Anstrengung erlernt werden), sondern die geringste aller mechanischen Beschäftigungen. Aber nicht allein wird diese Kunst ohne jegliches vorhergegangenes Studium ausgeübt; sondern die Ausüber derselben pflegen auch, im Allge-

meinen, wissenschaftlich und bürgerlich die allerungebildetsten Köpfe zu sein.

Wer von dieser traurigen Wahrheit eben so sehr, wie ich, überzeugt ist (und wer sollte das nicht), der wird mit mir die Abhülfe eines Umstandes wünschen, der warlich nicht dazu geeignet ist, unserm hochgerühmten künstlerischen Jahrhunderte zur Ehre zu gereichen. Auf welche Weise sollen nun aber die Schauspieler ihrem Berufe näher gebracht und zu demselben tüchtiger gemacht werden? Schon oben in der Vorrede habe ich die Mittel dazu angegeben, die aber, da hierbei die persönliche bürgerliche Freiheit mit in Anregung kommt, wol nicht ausführbar sein dürften. Einmal habe ich nemlich vorgeschlagen, den angehenden Schauspieler einer strengen Prüfung zu unterwerfen und darauf zu achten, ob derselbe auch alle die ihm zu seinem Stande nothwendigen Kenntnisse und Fähigkeiten besitzen dürfte. Allein, wo sollen Männer hergenommen werden, die wahrhaft tüchtig wären, eine solche schauspielkünstlerische Prüfung anzustellen? Und wären diese Männer auch da; so widerstreitet es doch der Idee der bürgerlichen Freiheit, irgend einem Individuum die Möglichkeit, sich nach Gefallen einen beliebigen Stand und eine beliebige Beschäftigung zu wählen, rauben zu wollen. Dieselben Hindernisse treffen bei meinem zweiten, dort gegebenen, Vorschlage zu, der nem-

lich dahin ging, daß ein jedes Subject, welches eine Schauspieler = Gesellschaft zu errichten gedächte, einer ähnlichen strengen Prüfung unterworfen werden sollte. Es bleibt nun noch der dritte, dort von mir gegebene Vorschlag übrig, und zum Glücke ist dieser vollkommen ausführbar, der nemlich, daß, wie bereits an manchen Orten geschehen ist, die Fürsten Deutschlands sich einer Kunst annehmen müssen, die bei den Alten als Erzieherinn und Bildnerinn der ganzen Nation angesehen und mit der dramatischen Kunst vereint, als die edelste, höchste und wichtigste aller Geistes = Bestrebungen dergestalt gefeiert wurde, daß man diejenigen Dichter, deren Werk den Preis der Nation erhalten hatte, einer Ehre theilhaftig machte, der sich kein Staats=Mann, selbst kein Fürst, erfreuen durfte. Und was thun wir für die Schauspiel = Dichter? Wir lassen sie verhungern, wenn sie nicht noch ein anders Neben = Geschäft treiben, das ihnen das tägliche Brod darbietet!

Auf welche Weise sind nun aber die Fürsten im Stande, zur Vervollkommnung der Schauspiel = Kunst beizutragen? Durch Errichtung von Schauspieler = Schulen. Wie nun diese auf die zweckmäßigste Weise anzulegen und mit dem möglichst vollkommensten Erfolge zu betreiben sein dürften, das soll den Inhalt dieses Kapitels ausmachen.

Es entsteht zuerst die Frage: Welche Wissenschaften sollen in diesen Schauspieler-Schulen gelehrt werden? Die Antwort setzt mich in so fern in Verlegenheit, als sie, wenn ich sie aufrichtig geben soll, ein wenig sehr um sich greifend, ja sogar übertrieben, scheinen möchte. Ich würde nemlich verlangen, daß der Schauspieler (um zuvörderst nur von den Hülfs-Wissenschaften zu reden), so ziemlich alles lernen müsste, was man von einem wirklichen Gelehrten verlangen dürfte, wovon etwa nur die eigentlichen sogenannten Brod-Studien auszunehmen sein würden. Zuvörderst soll er Griechisch und Latein lernen, und zwar nicht blos oberflächlich, sondern wirklich so gründlich als möglich, einmal, weil er nicht selten in die Verlegenheit kommt, wo nicht dieser Sprachen selbst, doch wenigstens einer oder der andern Phrase aus derselben, auf dem Theater sich bedienen zu müssen, und zweitens, weil das Studium dieser Sprachen im Stande ist, den logischen Sinn im Menschen ausnehmend zu schärfen. Wenn ihm nun aber die alten Sprachen schon unentbehrlich sind; so muß er die neuern ganz unerlasslich vollkommen inne haben. Ich nenne davon nur die Französische, Italiänische, Englische und Spanische Sprache, wobei natürlich die Deutsche nicht vergessen werden muß. Es gibt vielleicht niemanden unter meinen Lesern, dem ich weitläuftig zu beweisen nöthig hätte, daß die

Kenntniß aller dieser Sprachen dem Schauspieler von der größten Nothwendigkeit sei. Denn, was ist für Verstand und Ohr beleidigender, als wenn wir täglich hören müssen, daß auf der Bühne Wörter, oder auch ganze Redens-Arten aus jenen Sprachen, auf eine Weise verstümmelt oder geradebrecht werden, daß es wahrhaften Eckel erregt und mit Verachtung für diejenigen erfüllt, die eine Kunst auszüben, zu der sie sich auf keine Weise die nöthigen Kenntnisse verschafft haben.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß die Kenntniß dieser Sprachen, wenn wir den logischen Antheil, den die eigentliche Urtheils-Kraft an ihnen nimt, abrechnen, nur zu den mittelbaren Hülfs-Quellen gehören, die sich in jenen Schulen dem Schauspieler zu seiner Bildung darbieten müssen. Zu dieser Classe gehören auch noch alle Arten von gymnastischen Uebungen, welche geschickt sind, dem Körper Biegsamkeit und Anstand zu geben, von denen ich, als durchaus unerlasslich, die Tanz-Kunst, Fecht-Kunst und das Voltigiren anempfehle. Wenn ich zu dieser Sprach-Kenntniß und körperlichen Ausbildung noch eine allgemeine, aber vestgefasste Uebersicht der Geschichte, Erdbeschreibung und Natur-Lehre hinzufüge; so dürfte damit der Kreis des mittelbaren Könnens und Wissens für den Schauspieler geschlossen sein. Ich komme daher zu der unmittelbaren,

eigentlichen Ausbildung desselben durch Wissenschaften, welche die Schauspiel-Kunst geradezu betreffen.

Indem ich hierbei vom Schwerern zum Leichtern, vom Unbedeutendern zum Bedeutendern übergehe, erwähne ich zuerst des Zeichnens, als einer Kunst, welche nicht sowol den Schönheits-Sinn des Schauspielers, theils blos unmittelbar anregen, theils auch wirklich mittelbar ausbilden soll, sondern deren Ausübung und möglichst vollkommner Besitz dem Schauspieler auch practisch bei der Wahl und dem Zuschnitte seines Costums, so wie bei dem Arrangement der Tableaux und bei andern Dingen, von dem größten Nutzen sein kann. Nächst der Zeichnen-Kunst empfehle ich das Studium der romantischen Dichter aller neuern Völker in so fern auf das Angelegentlichste, als dieses Studium allein im Stande ist, den Sinn für das Poetische, ohne welchen kein Künstler zu wahrhaften Kunst-Productionen geschickt ist, in dem Schauspieler zu wecken. Hierauf würde dann zu der eigentlichen, unmittelbaren Ausbildung der Urtheils-Kraft durch Logik und Philosophie zu schreiten sein, welche beide Wissenschaften, neben dem Genie, welches die Schauspiel-Kunst in einem höhern Grade, wie jede andere Kunst, verlangt, die unmittelbarste Grundlage der Schauspiel-Kunst ausmachen, indem diese, nicht etwa die bloße todte Natur,

sondern vielmehr den lebendigen Menschen lebend in allen unendlichen Krümmungen seines intellectuellen Wesens darstellen muß, wozu natürlich eine grössere Summe Scharfsinn und Urtheils-Kraft gehört, als wenn ich blos mit Worten, oder mit Farben, oder mit Tönen, schildern soll. Logik und Philosophie, wenn letztere auch nur Kunst-Philosophie im eigentlichen Verstande ist, machen daher die nothwendigsten Wissenschaften aus, welche in den Schauspieler-Schulen zu lehren sein dürften.

Nachdem nun alle vorgenannten Künste und Wissenschaften in den untern Classen einer solchen Schule gelehrt sein würden, müssten die beiden obern Classen sich nur mit der eigentlichen practischen Ausübung der Kunst beschäftigen. In der untern von diesen beiden Classen würde demnach das mittelbare und unmittelbare Studium der Rollen zu treiben sein, bei deren letzterm insbesondere alle die erworbenen logischen und kunstphilosophischen Ideen, die die vorigen Classen gelehrt hätten, mit Fleiß und strenger Beharrlichkeit anzuwenden sein dürften. In der letzten, oder vielmehr in der ersten Classe, müssten darauf, unter dem Vorsitze geprüfter Lehrer, deren Tauglichkeit zu dieser Stelle ausser jedem Zweifel wäre, eigentliche wirkliche Aufführungen nach dem Maßstabe der geprüftesten und sorgfältigst ausgebildeten Kunst-Kenntniß veranstaltet werden,

bei denen mit der ersinnlichsten Sorgfalt auf die möglichste Wahrheit und auf die erdenklichste Einheit, verbunden mit der größten Präcision in der äussern Mechanik, gesehen werden müsste.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß es hier nur mein Vorsatz gewesen sein kann, blos einige Züge von dem Plane zu entwerfen, nach welchem ich es für möglich halte, daß Schauspieler-Schulen mit Erfolg gegründet werden können. Diese einzelnen Züge sind freilich nicht im Stande, meine Idee einer solchen Anstalt in ihrem ganzen Umfange darzulegen; können jedoch im Allgemeinen einen Begriff von demjenigen geben, was bei Grundlegung einer solchen Anstalt hauptsächlich Noth thun dürfte. Vielleicht bietet sich mir eine Gelegenheit dar, den Plan zur Errichtung einer Schauspieler-Schule, so wie er bereits vollkommen ausgearbeitet in meinem Pulte liegt, zur Kenntniß des Publicums zu bringen. Bis dahin mag, wie gesagt, diese Skitze nur dazu dienen, meinen Plan wenigstens in seinen allgemeinsten Umrissen darzulegen und bekannt zu machen, wodurch vielleicht Veranlassung gegeben werden dürfte, daß dergleichen jetzt schon vorhandene Institute Eins oder das Andere aus dieser Skitze, wenn es brauchbar befunden würde, sich aneignen werden.

Uebrigens dürfte es vielleicht manchen befremden, daß ich in der ganzen Reihe der obi-

gen Anweisungen zur eigentlichen systematischen Bildung des Schauspielers eine Kunst übergangen bin, die, wo nicht auf unmittelbarem Wege, doch durch Veredlung des Gefühls, zu jener Bildung ausserordentlich beizutragen vermag; ich meine die Musik. Aber ich habe nur deshalb bisher von ihr geschwiegen, um jetzt weitläuftiger und ausführlicher über dieselbe sprechen zu können.

Wenn ich hier nicht besonders vom Schauspieler, als Sänger, handele; so geschieht das theils deswegen, weil ich keinen Plan zu einer Sing-Schule aufstellen will, und theils, weil übrigens alle die Anweisungen, welche ich zur Bildung des Schauspielers gebe, auch natürlich auf den Sänger zugleich passen, und nicht etwa deshalb, weil das recitirende Schauspiel auf Kosten der Oper erhoben werden, oder letztere vielmehr gänzlich unterdrücken soll. Es mögen deshalb über die Existenz der Oper auf den Deutschen Theatern hier folgende wenige Worte vielleicht nicht am unrechten Orte stehen.

Keinem meiner Leser dürften vielleicht die Klagen unbekannt sein, welche über die, wie man meint, allzugroße Verbreitung der Opern auf unsern Bühnen geführt worden sind und auch noch jetzt geführt werden. Die scharfsinnigsten Köpfe haben dem Deutschen Publicum aus seiner großen Liebe für die Oper ein Verbrechen gemacht und aus dieser den nahen Ver-

fall der eigentlichen dramatischen und Schauspiel-Kunst geweissagt. Hierbei haben sie aber nicht bedacht, daß die Geistes-Tendenz eines ganzen großen Volks, da, wo sich diese, wie hier der Fall ist, so offenbar darstellt, keine Verirrung sein könne, sondern daß sich dieselbe vielmehr nach unwandelbaren Grundsätzen gerade so und nicht anders in ihren Wirkungen gestalten müsse, wie sie es einmal gethan hat. Wenn demnach das Deutsche Publicum sich enthousiastisch für die Oper erklärt und dieser mehr, wie dem recitirenden Schauspiele, anzuhängen scheint; so ist dies ein Beweis, daß in der Natur der Oper ein Etwas liegen müsse, welches dem Geschmacke der Deutschen nothwendig mehr anspricht, wie das bloße recitirende Schauspiel. Und was hat nun die Oper in sich, was dem Geschmacke der Deutschen ganz vollkommen und mehr, wie das Schauspiel, zusagen muß?

Wenn die Bildung der neuern Völker, insbesondere der Deutschen und Italiäner, Etwas in sich schliesst, was sie von der Cultur der Griechen durchaus und haarscharf unterscheidet, welches Etwas wir, wie schon oben ausführlicher erwähnt worden ist, das Romantische nennen; so ist es ganz natürlich, daß diese romantische Bildung der Neuern für eine Kunst gestimmt sein müsse, die in und durch sich selbst vollkommen romantisch ist und jener Bildung

also auf das Allervollkommenste zusagt: ich meine die Musik.

In der Musik ist dieselbe Natur vorhanden, wie in der romantischen Poesie: beide sprechen nicht durch, mit dem Verstande rein aufzufassende, Zeichen zu dem Verstande des Menschen, sondern ihre Wirkung geht allein auf die Erregung einer Sehnsucht, eines unbekannten, nie ruhenden und nie befriedigten Gefühls, das uns mächtig zu einem Etwas treibt, das wir nicht kennen und das dessenohnerachtet unser ganzes Innere füllt. Wenn es also keines weitern Beweises mehr bedarf, daß diese romantische Bildung in uns Deutschen wahrhaft vorhanden ist und wenn nun die Musik mit dieser Bildung in der allergleichartigsten Verwandschaft steht; so ist es ja ganz natürlich, daß die Musik dem Geschmacke der Deutschen dergestalt zusagen müsse, daß sie die Oper dem recitirenden Schauspiele bei weitem vorziehen. Ja, es würde zu verwundern sein, wenn das Gegentheil Statt fände!

Aber, ich gehe noch weiter in meiner Behauptung! Wenn wir nemlich erwägen, daß fast kein dramatischer Schriftsteller mehr ein Schauspiel schreibt, ohne darin irgend singen, oder spielen zu lassen; wenn schon jedes Schauspiel, wenigstens zwischen den Acten, von Musik begleitet ist; wenn endlich, wie oben bereits erwähnt ist, das Publicum sich fast un-

ersättlich im Genusse der Opern zeigt, und wenn diese Begierde, weit entfernt, eine Folge des verderbten Geschmacks irgend eines Theils des Publicums zu sein, vielmehr den Geschmack eines ganzen großen Volks beurkundet und also in der Natur desselben vest und tief begründet liegt: so wage ich die Vermuthung, daß vielleicht nach funfzig Jahren die Oper das Schauspiel gänzlich verdrängt haben dürfte, welches wahrscheinlich jetzt schon geschehen sein würde, wenn nicht die Oper unendlich viel kostbarer zu erhalten wäre, wie das recitirende Schauspiel, und wenn nicht zur Production einer Oper zwei Personen gehörten, dahingegen das Schauspiel nur das Erzeugniß eines Einzigen ist und von diesem weit eher gefertigt werden kann, als wenn die Arbeit zweier dazu von Nöthen wäre.

Was übrigens die Musik im Allgemeinen als directes Bildungs-Mittel in den Schauspieler-Schulen anbetreffen möchte; so versteht es sich von selbst, daß sowol Gesang, als Instrumental-Musik, mit Eifer in denselben gelehrt werden müssen, weil, wie schon gesagt, unter allen Künsten die Musik allein im Stande ist, dem Gefühle diejenige Biegsamkeit, diejenige Weichheit zu ertheilen, wodurch dasselbe allein in den Stand gesetzt wird, die poetischen Eindrücke der, von ihm darzustellenden, Rolle mit Erfolg aufnehmen und wiedergeben zu können.

Zweites Kapitel.

Von den Pflichten eines Bühnen-Vorstehers.

Da, wenn schauspielkünstlerische Darstellungen den möglichsten Grad von Kunst und Vollendung erhalten sollen, jeglicher Vorsteher einer Bühne, er heisse nun Schauspiel-Director, Regisseur oder Dramaturge, zu jener Vollendung den bedeutendsten Theil mit beitragen soll und muß; so würde es allerdings eine Lücke in diesem Werke ausmachen, wenn nicht auch die Erfordernisse und Eigenschaften eines solchen Vorstehers darin abgehandelt würden.

Wenn ich es hier unternehme, die Pflichten desjenigen, der einer Bühne vorsteht, aufzustellen; so versteht es sich von selbst, daß ich hierbei auf die Erwähnung aller derjenigen Beschäftigungen Verzicht leiste, welche die mechanische Führung eines Theaters betreffen, wozu die Cassen-Geschäfte, Aufsicht über Garderobe, Decorationen und Bibliothek, so wie die Geschäfte des Theater-Inspectors und des sogenannten Wöchners und andere mehr zu rechnen sein dürften. Alle diese Beschäftigungen muß ich, wie gesagt, unberührt lassen und werde mich nur auf alles dasjenige beziehen können,

was zur eigentlichen künstlerischen Führung einer Bühne gerechnet werden muß, das heisst, was sich unmittelbar auf die Darstellung, so wie auf deren Wirkung auf das Publicum, beziehen dürfte.

Da ich hier, wo von theoretischen Begriffen die Rede ist, nur die möglichste Vollkommenheit der Deutschen Bühne im Augenmerke haben kann; so versteht es sich von selbst, daß jeglicher Vorsteher einer solchen Bühne billigerweise die höchste Kunst- und wissenschaftliche Ausbildung besitzen müsse, und zwar ganz in dem Maße, wie ich sie so eben in dem vorigen Kapitel über Schauspieler-Schulen von den Schauspielern selbst verlangt habe. Daß ein solcher Bühnen-Vorsteher selbst practischer Künstler sei, dürfte nicht nothwendig, ja in den meisten Fällen sogar schädlich, sein und zwar aus folgenden Gründen. Einmal wird er, indem er selbst Schauspieler ist, mit den übrigen Schauspielern in Verhältnisse verwickelt, welche ihn mit denselben zu sehr in Reihe und Glied stellen, als daß nicht dadurch das Ansehn, in welchem er als Director stehen muß, geschmälert werden dürfte. Rechnen wir dazu den sogenannten Rollen-Neid, welcher, wenn er Schauspieler ist, zwischen ihm und seiner Gesellschaft unausbleiblich entstehen muß, so wie den Umstand, daß er in diesem Falle sehr leicht ungerecht gegen die Verdienste seiner Schau-

spieler werden und diese absichtlich verkennen kann; so sehen wir ein, daß der Director seiner Pflicht als Bühnen-Vorsteher weit mehr Gnüge leisten wird, wenn er nicht selbst ausübender Künstler ist. Da es übrigens in der Natur der Dinge liegt, daß derjenige, der andern gebieten will, selbst vorzüglicher sein muß, als diejenigen, denen er gebietet; so folgt daraus, daß der Director, wenn er zugleich Schauspieler ist, auch ein vorzüglicherer Künstler, als seine übrigen Cameraden, sein müsse, wenn er nicht diesen, im Augenblicke, wo er mit ihnen zugleich die Bühne betrit, untergeordnet erscheinen will. Wenn der Director, als Schauspieler, also nicht zugleich der vorzüglichste Künstler seiner Truppe ist; so dürfte es seinem Ansehn als Director stets hinderlich sein, wenn er sich als ausübender Künstler einer Vergleichung mit seinen übrigen Schauspielern aussetzen wollte. In diesem Falle thut er also besser, die practische Ausübung der Schauspiel-Kunst gänzlich aufzugeben und dafür der Theorie künstlerischer Anordnung seiner Bühne sich mit desto größerer Muße zu widmen.

Da ich, wie schon oben gesagt, bei den Vorschlägen, die ich hier thue, natürlich nur auf eine Bühne, wie sie sein sollte, und nicht, wie sie gewöhnlich zu sein pflegt, Rücksicht nehmen darf; so setze ich zum voraus, daß der Vorsteher derselben alle die Eigenschaften, de-

ren ich im vorigen Kapitel, über die Schauspieler = Schulen, gedacht habe, das heisst, eine vollkommne kunst = und wissenschaftliche Bildung besitzt. Denn, wenn die Schauspiel = Kunst die Stufe von Vollkommenheit erklimmen soll, auf welcher sie sich allein der allgemeinen Achtung zu erfreuen haben kann; so darf und kann nur ein Mann, der obige Bildung besitzt, zum Vorsteher einer solchen Bühne erwählt werden. Und so lange noch Leute, deren Geist von jeglicher Bildung und von jeglichem Streben nach der möglichsten Vollkommenheit der Schauspiel = Kunst, von der sie übrigens gar keine Ahnung haben, entblößt ist, sich mit Theater = Directionen befassen dürfen, so lange wird diese Kunst, noch vor wie nach, eine Gespötte des großen und des kleinen Pöbels bleiben, der er sich freilich für Augenblicke zur Zerstreuung hingibt, aber hinterher alle wahre Achtung verweigern zu dürfen glaubt.

Wir wollen also annehmen, daß ein solcher Director den ganzen Umfang von wissenschaftlicher und Kunst = Bildung besitzt, welche ich von ihm verlangen zu müssen glaube; so dürften seine Pflichten etwa in zwei Theile zerfallen, nemlich in Pflichten gegen die Kunst und in Pflichten gegen das Publicum. Wenn alle Verhältnisse, die zwischen Kunst und Publicum vorhanden sind, so wären, wie sie sein sollten; so müssten in diesem Falle freilich nur Pflichten

gegen die Kunst anerkannt werden und diesen die Forderungen des Publicums alsdann untergeordnet sein. Da wir aber von jener glücklichen Zeit, wo Kunst und Publicum sich wechselseitig bilden und wo die Bildung beider als Product einer Wechsel-Wirkung zu betrachten sein wird, noch sehr entfernt leben mögten; so sind wir allerdings gezwungen, neben den Anforderungen der Kunst auch noch die Anforderungen des Publicums anzuerkennen und beide, so viel es thunlich ist, mit einander zu vereinigen zu suchen. Dies ist die schwere Kunst, die ein Director verstehen muß, und die er dessenohneracht̃et so selten versteht, daß gewöhnlich seine Unternehmung selbst, und mit ihr also auch die Kunst, das Opfer dieses Unverstandes zu werden pflegt. Nicht daß etwa ein solcher Director der Kunst zu viel und dem Publicum zu wenig thäte: im Gegentheil pflegt letzterm stets so sehr geschmeichelt zu werden, daß es, gleich einem unmündigen Kinde, am Ende durch nichts mehr beruhigt werden kann, und in seinem Eigensinne sich an Allem ekelt, weil es mit Allem überladen wird. Der Director hat also, wie schon gesagt, Pflichten gegen die Kunst und Pflichten gegen das Publicum zu erfüllen.

Um zuvörderst zu sehen, welches die Pflichten des Directors gegen die Kunst sind, müssen wir dieselben, nach der Stufen-Folge, in wel-

cher sie durch die Ausübung seines Amts zu entstehen pflegen, eine nach der andern zu betrachten suchen. Und hier dürfte die erste Pflicht desselben sein, die möglichst-besten Schauspieler zu engagiren, in welcher Pflicht jedoch schon an und für sich selbst eine Berührung mit dem Publicum entstehen kann. Da nemlich das Publicum sehr oft ein Subject zu seinem Lieblinge erwählt, welches, ausser einer vortheilhaften Gestalt und einer tüchtigen Brust, keine weitere Talente besitzt; so entsteht die Frage, ob der Director, aus Nachgiebigkeit gegen das Publicum, dieses Subject dulden, oder, sobald als möglich, mit einem würdigern vertauschen soll? Wenn es eine unbezweifelte und tausendfältig erprobte Wahrheit ist, daß selbst das roheste, ungebildetste Publicum Sinn und Gefühl für das wahre Talent hat, sobald dies Gefühl nur von aussen her, wie es sich gebührt, angeregt wird, ob sich dasselbe gleich häufig ganz unbewusst und ungeahnet in demselben vorfindet; so rathe ich dem Director, in diesem Falle die Kunst höher zu schätzen, wie das Publicum, und so schleunig, als möglich, einen talentvollen Schauspieler, aber einen wahrhaft talentvollen, an dessen Stelle zu setzen und der sichern Erwartung zu sein, daß das Publicum diesen talentvollen Schauspieler in kurzer Zeit noch lieber gewinnen wird, als jenen untauglichen.

Wenn nun der Director, wie gesagt, nach

Kräften danach gestrebt hat, die talentvollsten Schauspieler zu engagiren; so soll er sie auch nach Maßgabe seiner Ueberzeugung (die ich hier als eine möglichst = untrügliche zum voraus setze) und ohne alle persönliche Rücksichten, die durchaus nicht Statt finden dürfen, zu gebrauchen und in Thätigkeit zu setzen suchen, wobei ich stets als ausgemacht annehme, daß er sich den geübtesten Blick in Auffindung und Sonderung der respectiven Talente seiner Schauspieler zu verschaffen gewusst hat. Da nun aber in der Deutschen dramatischen Literatur die Rollen = Fächer (zum großen Nachtheile unsrer dramatischen und Schauspiel = Kunst, wie wir oben gesehen haben) nicht so bestimmt und rein von einander geschieden sind, wie in der Französischen, die Deutschen Schauspieler sich also auch in dem Maße, wie die Franzosen, keine Fächer haben bilden und ausarbeiten können; so soll der Director einer Deutschen Bühne gar kein Rollen = Fach zugestehen, sondern bei der Vertheilung der Rollen lediglich nach den Anlagen und Talenten seiner Subjecte verfahren, auch unter keiner Bedingung dem einen Schauspieler eine Rolle lassen, wenn er überzeugt ist, daß ein anderer sie besser spielen dürfte.

Nachdem nun die Rollen vertheilt sind, wird der Director die Lese = Probe halten. Diese Probe scheint ursprünglich (und zwar so zwecklos, als möglich) nur aus dem Grunde ein=

gesetzt worden zu sein, daß man sehen wollte, ob die Rollen auch richtig geschrieben wären. Aber abgerechnet, daß dies eigentlich und vernünftiger Weise nur einzig und allein das Ge= Geschäft des Abschreibers sein muß, der ja ohnehin für die Richtigkeit seiner Copieen zu stehen verpflichtet ist; so kann diese sogenannte Lese= Probe einem wahrhaft künstlerischen Entzwecke dienen, einem Entzwecke, der bei den meisten Theatern entweder gar nicht, oder doch nur theilweise und auf eine verkehrte Weise, berück= sichtigt wird. Der Director lasse nemlich die Rollen ganz in dem Tone und Sinne der eigentlichen Darstellung lesen und benutze diese Gelegenheit, alle diejenigen Bemerkungen über Declamation, Mimik und Gebehrden zu machen, zu welchen ihm das Lesen der Rollen Veranlassung geben dürfte. Denn hier in diesen Lese= Proben, und nicht in den ordentlichen Proben, ist es Zeit, auf die Fehler in der Declamation und auf die etwaigen verfehlten Ansichten in Betreff derselben aufmerksam zu machen und beide zu berichtigen zu suchen. Werden die Lese = Proben in diesem Sinne gehalten; so sind sie im Stande, wahrhafte schauspielkünstlerische Vorübungen zu werden, die einen nicht zu berechnenden Nutzen gewähren müssen, wenn nemlich der Director (wie ich stets zum voraus setze) zugleich ein Mann von möglichster Kunst = Ausbildung sein sollte.

Auf diese Lese-Probe folgen nun die eigentlichen Proben, welche, wenn jene zur allgemeinen Bildung der Schauspieler beitragen, ihrerseits einzig und allein das Gelingen der Vorstellung selbst bezwecken können. Wenn die Lese-Proben die Declamation und die jedesmalige Haltung der Rolle, im Allgemeinen, bestimmen und berichtigen sollen; so darf die eigentliche Probe, wenn sie ihren wahren Entzweck erfüllen soll, durchaus nicht mehr das Einzelne beachten (als wodurch für das Ganze zu viel verlohren gehen würde); sondern sie muß einzig und allein nur das Ensemble im Augenmerke haben und dies zu berichtigen suchen. Zu diesem Ensemble rechne ich alles, was die Vorstellung im Allgemeinen betreffen dürfte, als das rasche, präcise und accurate Zusammentreffen des Dialogs, das Auftreten der Schauspieler, die Stellung derselben, die Theater-Gemälde und dergleichen mehr. Daß der Director jeder dieser eigentlichen Proben ebenfalls unausgesetzt beiwohnen müsse, versteht sich von selbst. Da nun übrigens diese Proben für das Gelingen der Vorstellung selbst von der allergrößten Wichtigkeit sind; so ist es des Directors erste und vorzüglichste Pflicht, dieselben mit der möglichsten Aufmerksamkeit halten zu lassen und dabei seinerseits mit so viel Würde und Anstand zu verfahren, daß diese Proben diejenige Ehrwürdigkeit bekommen, wel-

che, wenn sie ihren Entzweck erfüllen sollen, mit denselben verbunden sein müssen. So wie es überall zweckmäßig sein dürfte, wenn der Director schon im Allgemeinen gegen die Mitglieder seiner Truppe ein gesetztes, ruhiges, aber würdevolles Betragen annähme; so müssen ganz insbesondere die Proben mit dem möglichsten Aufwande von Ruhe und gebietendem Anstande von ihm gehalten werden. Zu dem Ende empfehle ich ihm hiermit, alle nur erdenkliche Aufmerksamkeit darauf zu verwenden, daß während der Proben gerade die nemliche Aufmerksamkeit auf der Bühne herrsche, wie bei den eigentlichen Vorstellungen. Daß übrigens wenigstens die Haupt-Probe mit Decoration, ja selbst, wenn es sein kann, im ganzen Costum, gehalten werden müsse, versteht sich von selbst, so wie ich denn auch verlange, daß in diesen Proben jeder Schritt und Tritt, jedes Auf- und Abtreten, überhaupt auch das Allergeringste und Unscheinbarste von dem, was man Spiel nennt, bestände es auch nur darin, wie der eine Schauspieler den andern anzufassen habe, probirt und bis zum völligsten Mechanismus studirt und auswendig gelernt werde. Ich wiederhole es nochmals: diese Proben machen den wichtigsten Theil der ganzen Schauspiel-Kunst aus, und so lange diese nicht in der Art und Weise gehalten werden, wie ich es so eben angedeutet habe, so lange wird und kann keine Vorstellung

ein, der Schauspiel-Kunst selbst ersprießliches Interesse erregen. Ueberhaupt muß keine Nüance, welche die eigentliche Vorstellung anbetrifft, für so gering gehalten werden, daß sie nicht in den Proben die allerernstlichste Aufmerksamkeit verdienen sollte. Von dem Augenblicke an, wo die Proben diese Wichtigkeit erhalten, wo die Schauspieler dem Publicum zeigen werden, daß sie die Ausübung ihrer Kunst mit Anstrengung und Aufopferung treiben und dadurch demselben Achtung für ihre Bemühungen abnöthigen, von dem Augenblicke an wird auch die Schauspiel-Kunst anfangen, diejenige Auszeichnung zu erhalten, welche ihr im reichlichern Maße gebühren dürfte, wie jeder andern Kunst.

Während der Zeit der Proben, bis zur ersten Vorstellung, muß es des Directors erstes und ernstlichstes Bestreben sein, für das darzustellende Stück, dessen ganze innere und äussere Beschaffenheit er selbst mit seinen Schauspielern nun hat kennen lernen, bei diesen den möglichsten Enthousiasmus zu erregen, welches auf keine Weise besser geschehen kann, als wenn er sich mit ihnen so häufig, als möglich, über dasselbe bespricht, sie auf diese und jene Scene und auf deren muthmaßlichen Effect neugierig macht, und überhaupt hierdurch, so wie durch tausend andere Mittel, die ihm zu Gebote stehen, sie dergestalt für eine kunstgerechte Darstellung

entflammt, daß sie diese künstlerisch, und nicht blos mechanisch, betreiben müssen. Er muß es überhaupt verstehen, seine Schauspieler alles und jedes Andere vergessen zu lassen und sie blos für die jedesmalige Darstellung zu interessiren.

Wenn ich es bisher dem Director zur Pflicht gemacht habe, die Lese- und eigentlichen Proben mit der größten Aufmerksamkeit und dem ersinnlichsten Fleiße zu halten; so verpflichte ich ihn nicht minder, den Vorstellungen selbst nicht allein unausgesetzt und vom Anfange bis zum Ende beizuwohnen, sondern auch dem Gange derselben mit wahrhaft critischem Geiste zu folgen, das Gelungene sowol, wie das Mislungene, zu bemerken, besonders vom letztern zu untersuchen, ob es durch ein absolutes Vergreifen, oder nur durch eine, nicht eingeschlagene Berechnung des Effects, entstanden sei, überhaupt mit durchdringendem, unparteischem Geiste zu beleuchten, ob etwa dieses oder jene Spiel, bei der theoretischen Anlage desselben, eine andere Wirkung versprochen, als es bei der wirklichen Darstellung hervorgebracht habe. Nachdem nun der Director diese Bemerkungen gemacht hat, muß es ihm, wenn er wirklich mit dem Maße von philosophisch-schauspielkünstlerischer Kunst-Bildung ausgerüstet ist, welche ich von demselben verlange, und ohne welche ich überhaupt keinen Director anerkenne,

von demselben Abend an bis zum andern Morgen, leicht werden, aus obigen Bemerkungen, so wie überhaupt aus der ganzen Ansicht, die ihm in schauspielkünstlerischer Hinsicht die Vorstellung verschafft hat, ein zusammenhängendes Resultat zu bilden und dies zu einer Vorlesung, welche er, ausser jenen Lese- und eigentlichen Proben, täglich seinen Schauspielern zu halten, von mir verpflichtet wird, anzuwenden.

Wenn dem Director die Lese-Proben Gelegenheit zum Unterrichte in der Declamation, so wie die eigentlichen Proben zur praktischen Bildung seiner Schauspieler darbieten; so dürften die von mir vorgeschlagenen Vorlesungen, die der Director, wie gesagt, alle Tage zu halten verpflichtet sein muß, vor allen andern im Stande sein, die Theorie, in so fern diese stets auf die vorhergegangenen Vorstellungen angewandt werden müsste, auf eine so verständliche Art mit der Praxis zu verbinden, daß daraus den Schauspielern der größte und wahrhafteste Nutzen erwachsen müßte. Ich würde bei diesen Vorlesungen etwa folgenden Gang nehmen. In der Voraussetzung, daß alle Schauspieler ohne Ausnahme, in so fern dies den Selbst-Spielenden möglich sein könnte, der Vorstellung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit beigewohnt hätten (was als erstes und unverbrüchliches Gesetz gelten müsste), würde ich, um alle Theorie sorgfältig unter der Pra-

xis zu verstecken, jede Scene Wort für Wort durchgehen, die Gründe angeben, warum das Gelungene gelungen und das Verfehlte mislungen wäre, überhaupt aber die jedesmalige Darstellung wie ein Gerüste betrachten, an welchem ich das Gebäude meiner schauspielkünstlerischen Critik aufzuführen gedächte. Besonders aber würde ich, so lange mein Theater nicht aus lauter wahrhaft philosophisch gebildeten Künstlern bestände, auf jede Theorie, als solche, Verzicht leisten, weil diese dem Schauspieler im Allgemeinen zum Ekel gereicht, und stets meine theoretischen Begriffe, wie ich so eben angemerkt habe, in ein praktisches Gewand einzukleiden wissen. Vorausgesetzt nun, daß an der Spitze eines jeden Theaters ein Director stände, wie ich ihn verlange und wie ich dessen Pflichten so eben geschildert habe, und daß derselbe den von mir gegebenen Rathschlägen in Allem strenge Folge leistete; so wird man mir einräumen, daß unser Deutsches Theater in Zeit von zehn Jahren eine Stufe von Vollkommenheit erstiegen haben würde, von der uns bis jetzt sogar der Begriff noch fehlen dürfte. Dann erst würde das goldene Zeit-Alter unsrer Schauspiel-Kunst beginnen, in doppeltem Verstande, weil das Publicum, mit Achtung und Bewundrung für so große, herrliche und folgenreiche Anstrengungen erfüllt, von neuem anfangen würde, sich einer Kunst,

welche die eigentlichste und ohnfehlbarste Volks-Bildung bezwecken kann und bei den Griechen auch wirklich bezweckt hat, wiederum mit Theilnahme und Liebe hinzugeben und das Schauspiel mit so viel Wärme zu unterstützen, als es jetzt demselben Kälte zu erweisen gewohnt ist.

Dies dürften etwa, um nicht für den beschränkten Raum dieses Werks zu weitläuftig zu werden, im Allgemeinen die Pflichten sein, die ein Schauspiel-Director, oder wer immer an dessen Stelle wäre, gegen die Kunst zu erfüllen haben würde. Wird nun ein Theater vom Fürsten unterhalten und ist dieses demnach im Stande, auf die Unterstützung des Publicums Verzicht zu leisten; so dürfte der Director, ausser obigen Pflichten, nur noch diejenigen gegen die Kunst im Allgemeinen zu erfüllen haben, so, daß er nemlich, nach Gewissen, nur solchen Stücken die Aufführung gestattete, die aus dem wahren Begriffe des Dramas, und nicht aus gänzlich verfehlten, nur auf Theater-Lerm und Theater-Coups berechneten Entzwecken, hervorgegangen wären, zu welchen letztern Stücken, als der wahrhaft langweiligsten Gattung, ich alle diejenigen dramatischen und dialogisirten Historien rechne, in denen der Held eine um so unberühmtere Rolle zu spielen pflegt, je glänzender er (und dies eben verführt jene dramatischen Historiker) in der Welt-Geschichte erscheint.

Ein anders Ansehn gewinnt nun aber die

Sache, wenn das Theater zu seiner Unterhaltung des Beitritts eines Publicums bedarf, das nicht selten in seinen Forderungen einseitig und gänzlich kunstwiderstrebend zu sein pflegt. Hier liegen dem Director, ausser obigen Pflichten gegen die Kunst, auch Pflichten gegen das Publicum ob, die um so eifriger zu beachten sein dürften, als es durch letztere erst möglich werden dürfte, erstere nach Kräften ausüben zu können. Da nun ein solches Publicum, nach Maßgabe der verschiedenen Bildung, auch verschieden in seinen Forderungen ist und sein muß; so ist es also des Directors Pflicht, alle Parteien des Publicums gleich sehr zu berücksichtigen und durchaus keine der andern vorzuziehen; denn er muß von allen leben und keine darf ihn besonders interessiren. Um nun aber alle diese Parteien befriedigen zu können, muß er die Vorstellungen nach ihrer Gattung gleichsam in ein System zu bringen und dann für die eine und für die andere Partei gewisse Tage zu wählen suchen, an welchen er der einen oder der andern Partei ausschliesslich die ihr passenden Stücke widmen kann. So müssten etwa der Sonntag und Montag für den großen Haufen bestimmt bleiben, dessen guter, schlichter, ehrlicher Sinn, der zu natürlich ist, als daß er den vornehmen Ekel der sogenannten gebildeten Classe annehmen sollte, warlich recht sehr zu beachten sein dürfte; die übrigen Tage

hingegen dem Geschmacke der genannten gebil-
deten Classe gewidmet werden, damit, wie ge-
sagt, allen ihr Recht widerfahre. Hierbei
dürfte von der größten Nothwendigkeit sein,
auf einen Umstand Rücksicht zu nehmen, der,
statt gehofftermaßen den meisten Directionen
aufzuhelfen, ihnen spät oder früh ihren gänzlichen
Ruin verschafft hat. Die gewöhnlichen Directoren
glauben nemlich, daß es ihnen nur dadurch ge-
lingen könne, sich den Zulauf des Publicums
zu verschaffen, wenn sie diesem Neuigkeit über
Neuigkeit auftischen und es gleichsam mit Ab-
wechselung betäuben. Je mehr sie sich nun
durch einen augenblicklichen Erfolg von der
Zweckmäßigkeit dieser ihrer Verfahrungs-Art
zu überzeugen glauben und je unbändiger
sie deshalb in derselben noch immer vorwärts-
schreiten, je schmerzlicher fangen sie nach kur-
zer Zeit an, die Verkehrtheit ihrer Methode
zu begreifen. Denn das Publicum, dem die zu
große immerwährende Abwechselung Schwindel
und Ekel zugleich verursacht hat, wird nun
dergestalt von einem plötzlichen Ueberdrusse über-
fallen, daß es dem Theater den Rücken wen-
det und in dem mechanischen Betriebe der Kar-
ten diejenige Unterhaltung sucht, an deren
Statt ihm die Schauspiel-Kunst nur Langeweile
und Ueberdruß verursacht hat.

Aber nicht allein seinem Gewinne, sondern
auch unwiderbringlich der Kunst selbst, schadet

diese Methode des Directors, statt des Wie nur immer das Was zu geben. Denn, wie kann in dem Schauspieler der Begriff der Kunst und das Streben nach ihr aufkommen, wenn er, gleichsam wie eine mechanische Feder, nur dazu bestimmt ist, ohne Bewusstsein und ohne Willen, wie diese, stets denselben Weg zu gehen und nie weder vorwärts, noch rückwärts, noch zur Seite zu sehen und sich im eigentlichen Verstande zu einer bloßen Maschine herabzuwürdigen, bei der von keinem persönlichen Willen mehr die Rede ist? Der Director schadet also, wie gesagt, durch diese Uebersätigung mit Neuigkeiten nicht allein seinem ökonomischen Interesse, sondern auch der Kunst. Will er jedoch sowol diese berücksichtigen, als jenes zu seinem eigenen Vortheile zu befördern suchen; so kann dies nur auf dem Wege geschehen, daß er jeder Vorstellung die möglichste Vollendung zu geben sucht, so, daß das Publicum nicht sowol in das Theater geht, um einen dramatischen, als vielmehr auch, um einen schauspielkünstlerischen Genuß zu haben, und daß es nicht allein das interessante Stück, sondern auch die vortreffliche Darstellung desselben, zu sehen gereitzt wird. Wird auf diese Weise das Publicum enthousiasmirt für die Darstellung, entsteht bei ihm gleichsam eine Neugierde, das gute Spiel der Schauspieler zu sehen, lädt man sich vielleicht sogar ein, eine Darstellung des

Spiels wegen zu besuchen, dann kann der Director überzeugt sein, daß ihn dieses Publicum nach Maßgabe, und so lange dieselben Umstände vorhanden sein dürften, nach Kräften unterstützen werde.

Dies dürften etwa, im Allgemeinen und ohne weitläuftig zu werden, die Pflichten sein, welche einem Schauspiel = Director obliegen mögten, und welche, wenn man sie in dem Maße, wie ich sie angedeutet habe, erfüllte, in wenigen Jahren Resultate hervorbringen würden, welche in Erstaunen setzen müssten.

Drittes Kapitel.

Von der Anstellung eines durchaus wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Dramaturgen bei jedem Theater.

Ich weiß recht wohl, daß die Pflichten, welche ich im vorigen Kapitel abgehandelt und jeglichem Schauspiel = Director, als dem Gedeihen der Schauspiel = Kunst unumgänglich nothwendig, auferlegt habe, zu den sogenannten frommen Wünschen gehören, welche, so wie die Sachen jetzt stehen, dem Anscheine nach nie in Erfüllung gehen dürften. Aber,

welche Gründe habe ich denn, zu vermuthen, daß die Schauspiel = Directoren weder je im Stande sein, jene Pflichten auszuüben, noch überall Lust und Neigung haben werden, sie auszüben zu wollen?

Wenn es die tägliche Erfahrung lehrt, daß eines Theils Schauspiel = Unternehmungen selten, oder fast nie, aus Liebe für die Kunst, sondern aus Begierde nach Gewinn, gemacht und daß andern Theils dergleichen Unternehmungen in der Regel nur von solchen Schauspielern bezweckt werden, welche, als Mitglieder einer so eben zu Grunde gegangenen Direction, von Noth und Dürftigkeit gezwungen, sich an die Spitze einer solchen Unternehmung stellen und die übrigen Mitglieder nur so lange vor dem Hunger=Tode schützen, bis es ihnen über kurz oder lang geglückt ist, eine kleine Summe zusammenzubringen, mit der sie dann zu neuen Abentheuern in die weite Welt gehen, worauf hernach der Verschlagenste der Truppe sich an ihre Stelle stellt und die Reihe der Dinge von vorn beginnt. Was hat man aber von einem solchen verworfenen Beginnen, welches das Schicksal von neun Zehntheilen aller Deutschen Theater sein dürfte, Heilbringendes für die Kunst zu erwarten?

Aber, wird man fragen, warum stellen sich nicht wahrhaft künstlerisch und wissenschaftlich gebildete Männer an die Spitze solcher Un=

ternehmungen und verschaffen denselben dasjenige Gedeihen, welches der Kunst und dem Publicum gleich sehr frommen möchte? Auf diese Frage könnte man die Gegen-Frage thun: Wo sollten sich dergleichen Männer, die neben ihrer wissenschaftlichen und Kunst-Bildung auch noch das, zu solchen Unternehmungen nöthige, Vermögen besitzen dürften, wol auffinden lassen? Zu einem Schauspiel-Director, wie ich ihn oben dargestellt habe, ist nicht jeder gelehrte oder schöngeisterisch gebildete Mann tauglich, der etwa dann und wann über das Theater seiner Stadt in dieser oder jener Zeitschrift etwas angemerkt hat: solche Männer würden sich freilich in großer Menge vorfinden. Nein, ein Director in meinem Sinne soll und muß, wie schon oben gesagt ist, neben einer wahrhaft erschöpfenden Gelehrsamkeit, ein möglichst logisch, philosophisch und schön geisterisch gebildeter Kopf sein, der, neben seinen übrigen redlich getriebenen Studien, die Schauspiel-Kunst wenigstens einige zwanzig Jahre mit philosophischem Geiste beachtet und über dieselbe theoretisch und praktisch speculirt hat.

Vorausgesetzt nun auch, daß es jetzt schon, da doch die Schauspiel-Kunst dazu noch zu wenig beachtet gewesen ist, dergleichen Männer geben könnte, welche im Stande wären, die Stelle eines Schauspiel-Directors, in meinem Sinne, zu bekleiden, wie würden diese geneigt

sein, das, damit verbundene und jedem wahrhaft wissenschaftlichen Kopfe widerstrebende, Geschäfft der ökonomischen Verwaltung zugleich mit zu übernehmen? Denn eine Theater-Entreprise ist von so sonderbar umfassender Natur, daß die Führung derselben nicht allein den höchsten Grad von philosophischer und Kunst-Bildung erfordert, sondern auch in dem Vorsteher derselben zugleich einen streng ökonomisch gebildeten Geschäffts-Mann unerlasslich nothwendig macht. Wie steht es nun zu verlangen, daß zwei so widersprechende Naturen in einem und demselben Manne sich vereinigt finden sollten? Da nun überdem eine Theater-Entreprise, wenigstens dem Scheine nach, zu ihrer Begründung, früher einer ökonomischen, als Kunst-Verwaltung zu bedürfen scheint; so folgt daraus ganz natürlich, daß, so wie die Sachen jetzt stehen, es nicht zu verwundern ist, wenn wir an der Spitze der Theater-Führungen Männer erblicken, die, mit Ausschluß aller Kunst-Rücksichten, nur einzig und allein von der Idee des Gewinnes geleitet werden und alles Künstlerische, was sie etwa ganz wider ihren Willen befördern müssen, nur einzig und allein einer guten Einnahme wegen unternehmen.

Da es nun fast erwiesen ist, daß, unter den jetzt obwaltenden Umständen, kein Director jene Pflichten, die ich von einem solchen ver-

langt habe, zu erfüllen im Stande sein dürfte, und die Erfüllung dieser Pflichten doch unumgänglich nothwendig ist, wenn sich die Schauspiel-Kunst zu dem, ihr möglich erreichbaren, Grade von Vollkommenheit erheben soll; so erfordern diese Rücksichten die Anstellung eines Mannes, der, mit Ausschluß aller mechanischen und ökonomischen Geschäffts-Führungen, nur lediglich die Pflicht auf sich haben müsste, dem eigentlichen Kunst-Fache der Schauspiel-Kunst vorzustehen, und der also dazu geeignet wäre, jene von mir angegebene Pflichten dem Director abzunehmen und auf seine Person überzutragen.

Nun würde abermals die Frage entstehen, woher Männer, die geschickt wären, diese Stelle zu bekleiden, genommen werden dürften? Freilich wäre es vielleicht nothwendig, in der Wahl dieser Männer und in den Forderungen, welche man an ihre Kenntnisse machte, für die ersten zehn Jahre nicht zu strenge zu sein und zu erwarten, daß die Aussicht, auf diese Weise vortheilhaft angestellt zu werden, dergleichen Männer, die Lust und Talent zu einem solchen Studium hätten, veranlasst haben würde, sich zu derselben auch vollkommen tauglich zu machen.

Daß die Anstellung eines Dramaturgen, oder wie man einen Mann sonst nennen möchte, der das Kunst-Fach der Schauspiel-Kunst zu

besorgen hätte, besonders bei den kleinen Theatern, Schwierigkeiten unterworfen sein möchte, fühle ich recht wohl weiß, aber auch, daß dies nur solche Schwierigkeiten sein dürften, welche jeder bessern Neuerung entgegenzustehen pflegen und welche mit Muth und Beharrlichkeit aus dem Wege geräumt werden können, sobald man nur erst von deren Nothwendigkeit und Heilsamkeit überzeugt sein wird. Freilich dürfte sich die Habsucht der Directoren kleinerer Truppen einer solchen Anstellung um so mehr widersetzen wollen, als diese nur des Eigennutzes wegen und aus keiner Rücksicht, welche die Kunst ihnen auferlegen könnte, ihre Unternehmungen leiten. Aber das Beispiel, womit ihnen die größern Theater vorauf gehen müssen, so wie die Zeit, die alles möglich zu machen weiß, besonders aber die Forderungen des Publicums, wenn diese einmal erregt sein werden, müssen und werden sicher die wirksamsten Mittel zur Beförderung dieses Entzweckes sein.

Was den Gehalt eines solchen Dramaturgen bei den kleinern Truppen, welcher ein Haupt-Bewegungs-Grund gegen seine Anstellung sein dürfte, anbetrifft; so müsste dieser, dünkt mich, auf die leichteste und bequemste Weise dadurch ausgemittelt werden können, daß jene Truppen nur ein paar von den untauglichen Subjecten, an welchen solche Theater, nach Verhältniß ihrer Kräfte und zu all-

gemeiner Verwunderung, noch immer einen zu großen Ueberfluß haben, verabschiedeten, wodurch doch immer eine Summe von ohngefähr fünf hundert Thalern erspart werden dürften.

Diese Directoren werden mir einwenden: Woher sollen wir nun aber Personen genug nehmen, um große Stücke zu besetzen, ohne welche wir keine Einnahme haben und nicht existiren können? Diese Frage führt mich auf einen Gegenstand, der wichtig genug scheint, um ein eignes Kapitel zu verdienen, und der deshalb in dem folgenden zehnten Kapitel dieses Buchs abgehandelt werden soll.

Viertes Kapitel.

Soll der Schauspieler seine Engagements häufig wechseln, oder soll er, so lange wie möglich, bei einem und ebendemselben Theater stehen?

Der Gegenstand dieser Frage ist häufig besprochen und, wie das sehr oft zu geschehen pflegt, wenn man sich kein positives, vestbestehendes Urtheil erlauben zu dürfen glaubt, entweder bejahend oder verneinend beantwortet, aber gewöhnlich jedesmal nachher mit einer Ein-

schränkung wieder aufgehoben worden. Da die Wichtigkeit desselben mir auf jede Weise eine ernste Beachtung zu verdienen scheint; so mögen hier diejenigen Resultate stehen, die die Früchte meines Forschens über diesen Gegenstand gewesen sind.

Die Gründe, welche man für ein veststehendes, unverändertes Engagement angegeben hat, beziehen sich theils auf die Kunst, theils sind sie aus ökonomischen Rücksichten abgeleitet. Daß die ersten nur ganz allein eine Beachtung verdienen, bedarf überall keines Beweises: denn obgleich der Künstler, so hat doch die Kunst, als solche, nichts mit der Oekonomie zu schaffen und beide stehen in gar keiner Berührung mit einander. Welches sind nun die Kunst-Gründe, welche man gegen die häufige Veränderung des Engagements eingewandt hat?

Wenn es eine ganz unbestrittene Wahrheit ist, daß, unmittelbar nach der möglich künstlerischen Darstellung jeder einzelnen Rolle, die vollkommenste Zusammenstimmung der einzelnen Theile der Darstellung, das heisst, das Ensemble, das Haupt-Augenmerk jeder guten Darstellung sein muß; so begreift man wohl, wie die Nothwendigkeit dieses Ensemble jene Gründe gegen den öftern Wechsel der Schauspieler gegeben haben kann. Man schliesst nemlich, obgleich sehr einseitig, daß das äussere Gelingen der Darstellung in seinen einzelnen

Theilen nothwendig gestört werden müsse, wann die Schauspieler, durch den öftern Engagements-Wechsel, verhindert werden, sich gegenseitig einer in des andern Spiel gleichsam hineinzudenken. So scheinbar auch dieser Grund sein mag; so hat er doch nicht das geringste Haltbare, wann er mit dem gehörigen Scharfsinne, und zwar von allen Seiten, betrachtet wird. Wenn wir nemlich erwägen, daß das Ensemble, obgleich ein sehr wichtiger Gegenstand der Darstellung, doch immer nur der mechanische Theil derselben bleibt, dessen Gelingen nur einzig und allein von dem Künstlerthume jedes einzelnen Schauspielers abhängt; so werden wir begreifen, daß nicht sowol das stete Zusammen-Spielen der Schauspieler, als vielmehr die Virtuosität derselben, dieses Ensemble hervorzubringen im Stande ist. Ist nun der Schauspieler ein wahrer Künstler; so kann und muß sich derselbe, schon von der ersten Vorstellung an, in das Ensemble der andern fügen, so wie diese, wenn sie ihrerseits ebenfalls von reinem Künstlerthume beseelt sind, sich in das Spiel des fremden Schauspielers hineindenken müssen. Ueberdem gehen ja jeder Vorstellung die nöthigen Proben vorauf, die zunächst dazu dienen sollen, das Ensemble der Vorstellung zu bezwecken. Es ist also keinem Zweifel unterworfen, daß der wahre Künstler keines Zeitraums von Jahren bedarf, um das gehörige Ensemble der

Darstellung zu befördern; die schlechten Schauspieler hingegen werden dasselbe nicht beachten, und wenn sie auch ihre ganze Lebens-Zeit mit einander spielen würden. Das Ensemble kann also durch den öftern Wechsel der Schauspieler weder gewinnen, noch verliehren, wohl aber kann die Virtuosität derselben, in so fern diese im Stande ist, auch mittelmäßigen, oder gar schlechten Schauspielern Liebe zur Kunst einzuflößen, selbst bei ihrem ersten Auftreten auf fremden Theatern, das Ensemble befördern, wie wir jedesmal das Beispiel sehen, wenn bessere Schauspieler unter schlechtern Truppen Gast-Rollen spielen. Also dies beweist schon an sich selbst, daß der öftere Wechsel der Schauspieler durchaus kein Hinderniß des Ensemble sein könne.

Aber der öftere Wechsel der Schauspieler bringt nicht allein keinen Nachtheil (vorausgesetzt, daß der gute Schauspieler nicht mit einem schlechten verwechselt wird); sondern er nützt sogar im Gegentheile der Kunst selbst auf eine unbezweifelte Weise. Wenn es nemlich durch die Erfahrung bestätigt wird, daß derjenige Schauspieler, der stets vor demselben Publicum, vor denselben Critikern und in denselben Umgebungen spielt, eine Einsigkeit, eine Eckigkeit, einen Pedantismus erlangt, die der Vielseitigkeit des wahren Künstlers gänzlich entgegengesetzt ist; wenn der Schauspieler sich

auf diese Weise so an das Publicum und das Publicum so sehr an ihn gewöhnt hat, daß beide nicht mehr daran denken, sich kritisch zu betrachten: so ist es ganz natürlich, daß dies Veralten der Schauspieler in ihrer Lage und in ihren Verhältnissen zur Kunst eine durchaus nachtheilige Wirkung auf letztere hervorbringen müsse, welcher Wirkung dadurch einzig und allein vorgebeugt werden kann, daß der Schauspieler, so oft als möglich, vor einem fremden Publicum auftrete, damit seine Hervorbringungen durch sich selbst, und nicht blos auf dem Wege jahrelanger Gewöhnung, wirken können. Auf diese Art kann er nicht nur an der Wirkung, die er auf das Publicum macht, sich selbst einen Probir-Stein seines eignen Werths schaffen; sondern es dürfte ihm auch möglich werden, in der Beobachtung der fremden Schauspieler Veranlassung zur eignen Belehrung zu finden. Und nur allein auf diesem Wege vermag der Schauspieler, wie gesagt, diejenige Vielseitigkeit zu erlangen, ohne welche kein eigentliches Künstlerthum zu denken ist. Der Schauspieler suche also, so viel wie möglich, für die Ausübung seiner Kunst den größten und abwechselnsten Wirkungs-Kreis, den er nur immer zu finden vermag, damit die größte Menge der Meinungen über seine Kunst endlich ein Resultat hervorbringen, daß ihm und seiner Kunst dienlich sein möge.

Wem fällt übrigens hierbei nicht von selbst ein, daß zuweilen Schauspieler, die eine geraume Zeit vor einem und ebendemselben Publicum gespielt und dort durch Gewohnheit und nachsichtige Freunde eine oft große Berühmtheit erlangt haben, an einem fremden Orte gänzlich misfallen und dort den Ruf einer größern, oder mindern Untüchtigkeit von sich verbreiten? Diese sonderbare Erscheinung wird erklärbar, sobald man meine obenerwähnten Gründe damit in Verbindung setzt. Es ist nemlich eine unbezweifelte Wahrheit, daß, so wie sich der eine Mensch an die Eigenheiten des andern gewöhnen kann, auch ein ganzes Publicum dergestalt von einem Schauspieler eingenommen werden könne, daß es ihn, der sehr oft ein ganz mittelmäßiger Künstler ist, für den größten Schauspieler hält, weil er vielleicht irgend etwas Ausserwesentliches, zum Beispiele, ein vortheilhaftes Aeussere, ein gutes Organ, oder dergleichen hat. Dies bestärkt nun den Schauspieler in der Ueberschätzung seines eignen Werths, wozu der Künstler ohnehin schon von selbst geneigt ist, dergestalt, daß er in das größte Erstaunen geräth, wenn ein fremdes Publicum ihm nicht denselben Beifall zollt, oder ihn vielleicht gar für ganz werthlos hält.

Aber auch seines eignen Ruhmes wegen, den zu lieben und zu bezwecken, etwas sehr Menschliches ist, soll der Schauspieler nicht zu lange

Zeit an einem und ebendemselben Orte bleiben, damit man überall wisse und erfahre, was an ihm sei und ihn die dankbare Verehrung einer ganzen Nation für die rastlose Mühe, die er auf seine Kunst verwandt hat, zu entschädigen vermöge.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß derjenige Schauspieler, der vor dem Publicum einer großen, volkreichen, von Fremden stark besuchten Hauptstadt spielt, eines Wechsels seines Engagements nicht so benöthigt sei, wie derjenige, welcher bei einer kleinen Truppe engagirt ist. Denn Ersterer hat Hoffnung, in seinem Publicum nach und nach den ausgewählteften Theil der ganzen Nation vor Augen zu haben und sich von diesem beurtheilen zu lassen.

Wenn nun, wie schon gesagt, der Schauspieler, so oft wie möglich, vor einem fremden Publicum spielen soll; so will ich damit nicht geradezu einen immerwährenden Wechsel seines jedesmaligen Engagements anrathen: denn dieser würde sich in den wenigsten Fällen wol nur ohne Aufopferung bewirken lassen können. So lange das Spielen der sogenannten Gast-Rollen eingeführt ist, hat der Schauspieler Gelegenheit, die berühmtesten Theater zu besuchen, ohne sein eigentliches Engagement aufzuheben. Und diese Gast-Rollen sind daher die vortrefflichste Gelegenheit, die Fortschritte seiner Kunst von der ganzen Nation beurtheilen zu lassen und

somit die Kunst und den Künstler zugleich zu bilden. Zu ihnen rathe ich, wie zu dem allerwirksamsten Mittel einer künstlerischen Ausbildung, weil jede Einseitigkeit und Verwöhnung im Zusammentreffen mit verschiedenen Meinungen ihren Untergang finden muß. Aber nicht allein der Künstler, auch das Publicum gewinnt bei den Gastrollen fremder Schauspieler: die Liebe desselben zum Schauspiele wird nemlich durch die Abwechselung der Schauspieler von neuem belebt, indem es Gelegenheit erhält, Vergleichungen anzustellen, das heimische Bessere desto höher zu achten und von dem Schlechtern wenigstens überzeugt zu sein, daß dasselbe ein Muster zu seiner Besserung vor Augen gehabt habe, wodurch es wahrscheinlich zur Nacheiferung angefeurt werden dürfte.

Ich weiß recht wohl, daß engbrüstige, von keinem Zwecke zur Kunst begeisterte und diese nur wie ein mechanisches Gewerbe treibende Directoren die Gast = Spiele fremder Schauspieler auf alle Weise zu verhindern suchen und sie, wie ihr Verderben, hassen, weil sie theils die damit verknüpften Kosten scheuen, mehr noch aber in der unmännlichen Furcht schweben, daß das Gefallen an dem bessern fremden Schauspieler die Erträglichkeit des heimischen gänzlich unmöglich machen möchte. Glücklicherweise gehören diese Directoren doch nur zu der Classe derjenigen, die überall nicht beachtet

werden und deren Handlungen zu keiner Nachahmung anzufeuern vermögen. Der größte Theil der Theater-Directionen gestattet dagegen solche Gast-Spiele und einige derselben wissen daraus sogar eine Quelle zu schaffen, aus der sie ihrer eignen Truppe, besonders zur Sommer-Zeit, eine nicht unbedeutende Subsistenz zufliessen lassen.

Ich rathe daher auch kleinern Directionen an, auf jede Weise das Gast-Spiel fremder Schauspieler auf ihren Theatern zu befördern zu suchen. Denn, da man zum voraus setzen kann, daß diejenigen Künstler, die sich unterfangen, auf fremden Bühnen Gast-Rollen zu geben, in irgend einem Fache etwas nicht Unbedeutendes geleistet haben müssen; so folgt daraus die Möglichkeit, daß die einheimischen Schauspieler, besonders diejenigen, welche noch nicht gereist sind, den fremden Künstler (der, wie gesagt, sich doch wenigstens in einer, oder der andern Rolle auszeichnen muß) zum Muster nehmen und ihre eignen Productionen mit denen des fremden Künstlers vergleichen werden. Daß hieraus für die kleinern Theater und die Darstellungen auf denselben ein ungemeiner Nutzen erwachsen müsse, leuchtet jedem Kundigen von selbst ein und kann nur von den eigentlichen Handwerkern der Schauspiel-Kunst bestritten oder bezweifelt werden.

Fünftes Kapitel.

Ueber das häusliche und bürgerliche Leben des Schauspielers und überhaupt über die sittliche und moralische Bildung desselben.

Als sich vor etlichen und zehn Jahren durch einige der bedeutendsten Köpfe Deutschlands die höhere Kunst-Critik von dem Einflusse unphilosophischer, mechanischer Einwirkungen zu reinigen begann, da konnte es nicht fehlen, daß sie, die Critik, im Gefühle ihrer jugendlichen, noch ungeschwächten Kraft, nicht hätte Dinge unternehmen sollen, die eigentlich nicht zu unternehmen waren und die nur mit derjenigen Erfahrung, welche sich durch die ganze Stufen-Folge der Menschheit wahrnehmen läßt (daß nemlich die noch unversuchte, aber sich fühlende Kraft gern die ihnen gesetzten Schranken zu überfliegen strebt), entschuldigt zu werden vermögen. Zu den Unstatthaftigten, welche sich, in Folge dessen, die sogenannte neuere Schule hat zu Schulden kommen lassen, gehört auch, unter andern, die Behauptung, daß Kunst und Moralität, in Hinsicht auf das hervorbringende Subject, zwei ganz verschiedene Dinge seien, die gar keine Verbindung mit einander hätten und

daß der unmoralischte, unsittlichste Mensch die vortrefflichsten Kunst-Werke zu liefern vermögte.

Ich wünschte, es wäre hier der Ort, mich eigentlich, und nicht blos in Beziehung auf die praktische Schauspiel-Kunst, über diesen so interessanten und, meines Wissens, noch gar nicht erschöpft abgehandelten Gegenstand verbreiten zu können. Da jedoch eine solche Auseinandersetzung an diesem Orte um so unzweckmäßiger scheinen dürfte, als der beschränkte Raum ohnehin schon mehrern wichtigern und die Schauspiel-Kunst unmittelbar betreffenden Abhandlungen die gehörige Ausführlichkeit entzogen hat; so darf ich zur weitern, eigentlichen Beurtheilung meiner Leser nur einige allgemeine Bemerkungen über diesen Gegenstand hier mittheilen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß der Mensch, ehe er sich zum Künstler ausbildet, Mensch ist, das heisst, daß er sich in einem Verhältnisse befindet, welches ihn fühlen lässt, daß er nicht in und auf sich selbst, sondern auf Etwas ausser ihm, beruhe. Dieses Verhältniß, das jeder Mensch, ohne es gerade absichtlich zu wollen, von selbst und aus eignem Triebe, anerkennt, zwingt ihn, in eine Abhängigkeit zu treten, der er sich unwillkürlich und mit Freuden zu unterwerfen pflegt. Da nun jegliches Künstlerthum auf der nemlichen Hinneigung zu einem, ausser dem Menschen vorhandenen Wesen beruht, also Menschheit und Künstlerthum

aus einer und ebenderselben Grund-Ursach gebildet werden; so folgt natürlich daraus, daß kein Künstler ein wahrer Künstler sein könne, wenn er nicht auch zugleich ein wahrer Mensch sei: denn höhere Sittlichkeit und Kunst beruhen, wie wir so eben gesehen haben, durchaus auf denselben Grundsätzen. Ich behaupte also und bin von der Wahrheit meiner Behauptung vollkommen überzeugt, daß der Künstler sich nicht eigenmächtig von dem Menschen trennen könne, weil beide in ihren Grund-Ursachen durchaus aus denselben Gesetzen hervorgegangen sind.

So wie nun ein jeglicher Künstler, so muß insbesondere der Schauspieler, weil er der erste aller Künstler ist, das größte Maß höherer Sittlichkeit sich zu eigen zu machen suchen, und dies nicht allein aus dem obenaufgestellten Begriffe reiner Nothwendigkeit, sondern auch schon aus dem blos praktischen Grunde, vermöge dessen nur ein wahrhaft sittliches Gemüth der höchst möglichsten Ruhe, welche doch absolut und ohne allen Widerspruch zur Hervorbringung jegliches Kunst-Werks von Nöthen ist, genieſſen könne.

Es kann hier nicht die Rede davon sein, in wie fern schon die frühere Jugend des Schauspielers für Moral und Sittlichkeit empfänglich gemacht werden müsse: denn dies hängt von den jedesmaligen Verhältnissen, von der Erziehung, besonders aber von den guten Beispielen ab, die der Jugend vor Augen schweben.

Ueberhaupt möchte die wahre Sittlichkeit, im Gegensatze der Moralität, wol nur in einem sich völlig bewussten, auf Grundsätze sich stützenden, activen Wollen und Vollbringen beruhen. Ferner kann auch davon hier die Rede nicht sein, daß die Sittlichkeit in den Schauspieler-Schulen gelehrt werden müsse: denn bringt der Zögling, der doch bereits ein Alter von dreizehn bis vierzehn Jahren erreicht haben muß, die Sittlichkeit nicht bereits mit in jene Schulen; so möchte sie ihm schwerlich noch beigebracht werden können: denn hier soll sie nur bewahrt, veredelt und zum endlichen Ziele geleitet werden.

Ich muß also diese höhere Sittlichkeit in dem ausübenden Schauspieler voraussetzen, weil, wenn er sie, als solcher, nicht bereits hätte, an keine Erlangung derselben mehr zu denken stände. Diese Sittlichkeit muß sich nun sichtbarer Weise in seinen bürgerlichen und Familien-Verhältnissen offenbaren und zwar in beiden auf eine möglichst gnügende Weise. Ich habe hier also, meinem Plane zu Folge, den Schauspieler in doppelter Hinsicht, nemlich als Bürger und als Gatten oder Familien-Vater, zu betrachten.

Wenn ich den Schauspieler, als Bürger, beurtheile; so drängen sich mir hier zuvörderst die Pflichten auf, die er gegen seine Mitbürger zu erfüllen hat, und diese dürfen sich zu aller-

nächst auf seine ökonomischen Verhältnisse beziehen. Es ist vielfältig und auch in Folge jener obenerwähnten Ansichten der neuern kritischen Schule behauptet worden, ein Künstler könne kein guter Wirth sein, und Verschwendung zeige im Gegentheile das Maß seines erlangten Künstlerthums an. Es bedarf es nicht, daß ich, wenn auch hier der Ort dazu wäre, es weitläuftig unternehme, das Widersinnige einer solchen Behauptung darzuthun: denn widersinnig ist sie, sobald ich nicht einen Künstler zu einem wahnwitzigen Menschen machen und stempeln will, der einigen Momenten erborgten Sinnen-Kitzels das Kostbarste, was ein Mann haben kann, seine Unabhängigkeit, aufzuopfern wahnwitzig genug ist. Denn einem wahrhaft sittlich gebildeten Menschen kann keine Lage, kein Verhältniß, unangenehmer sein, als wenn er von Schuldnern, mit denen er übrigens seinem Sinne nach vielleicht in gar keine Berührung gekommen wäre, sich allen denjenigen Widerwärtigkeiten ausgesetzt sehen muß, welche ähnliche Verhältnisse fast immer herbeizuführen pflegen. Also je genialer der Künstler und je inniger er von seinem Künstlerthume beseelt ist, je redlicher soll er in den Verpflichtungen sein, welche er in ökonomischer Hinsicht sich auferlegt hat. Dazu gehört nun natürlich zuerst, daß er es sich zur Regel mache, nicht mehr zu verzehren, als sein Gehalt beträgt,

und sich somit also durchaus vor Schulden zu bewahren suche Da nun das Gehalt einer einzelnen Person, auch selbst bei dem kleinsten Theater, immer zwischen drei und vierhundert Thalern jährlich betragen möchte; so folgt daraus, daß selbst der mittelmäßige Schauspieler bei einem frugalen, übrigens sehr anständigem Leben von seinem Gehalte leben könne. Es versteht sich übrigens von selbst, daß, wenn ich hier den Schauspieler vor Schulden warne, nicht von solchen Fällen die Rede sein könne, wo er, durch Veranlassung des Directors, sich ausser Stande sehen sollte, seinen eingegangenen Verpflichtungen Gnüge zu leisten.

So sehr mir nun auch ein Schauspieler, wäre er selbst ein Künstler im umfassendsten Sinne des Worts, verhasst sein muß, der seine Unabhängigkeit und seinen guten Namen in jeder Werkstatt und in jedem Weinkeller oder Bierhause verpfändet hat, eben so verächtlich erscheint mir im Gegentheile derjenige Schauspieler, dem keine Entbehrung zu schwer, keine Erniedrigung zu schimpflich, und keine Beschäfftigung zu gemein ist, um ein paar Thaler sammlen und bei Seite legen zu können. Wenn der Verschwender unter den Künstlern seine Unregelmäßigkeiten mit dem wirklich oft sehr scheinbaren Grunde zu rechtfertigen sucht, daß sein einzig und allein der Kunst gewidmetes Leben keine Rücksichten auf seine ökonomischen Ver-

hältnisse gestatte und daß er vor denselben einen wirklichen Abscheu habe; so bleibt demjenigen Schauspieler, der sich der erwähnten schmutzigen Knickerei unterzieht, zu seiner Rechtfertigung nur das Geständniß über, daß, da seinem Innern jedes Künstlerthum versagt sei, er Muße und Neigung genug besitze, dem ökonomischen Betriebe und der Sparsamkeit obliegen zu können.

Soll aber der Schauspieler durchaus nicht sparen? Nach rein moralischen Grundsätzen geurtheilt, und die Sittlichkeit bis zur höchsten Stufe menschlicher Vollkommenheit gesteigert, sollte eigentlich niemand sparsam sein, das heisst: es sollte niemand das, was ihm das Schicksal über seine mäßigen Bedürfnisse zugetheilt hat, in einen Koffer schließen und so gleichsam der Armuth stehlen. Da es jedoch das Loos der Menschheit zu sein scheint, mit allen ihren Erkenntnissen, also auch mit ihren moralischen und sittlichen Begriffen, im Stückwerke zu bleiben, und demnach der Grundsatz, alles Ueberflüssige den Armen zu geben, wol nie eine practische Anwendung leiden wird; so will ich es dem Schauspieler immerhin gestatten, auf eine erlaubte Weise zu sparen, wenn er sich dabei vor allen denjenigen widrigen Einflüssen, welche der Geitz auf das menschliche Gemüth zu äussern pflegt, sicher zu stellen wissen wird.

Wenn ich den Schauspieler ferner in seinen bürgerlichen Verhältnissen betrachte; so trit nun sein gesellschaftliches Leben hervor, welches theils zwischen seinen Cameraden, theils auch zwischen Leuten aus dem Publicum und zwischen ihm selbst vorhanden ist. Was sein Verhältniß mit seinen Cameraden anbetrifft; so ist dies von der Art, daß dasselbe die größte Aufmerksamkeit von seiner Seite verdient. Wenn wir bedenken, daß der Künstler-Neid im Allgemeinen sich von einer so auffallenden Seite zu zeigen pflegt, daß er sogar zum Sprich-Worte geworden ist; wenn es ferner ausgemacht ist, daß unter allen Künstlern der Schauspieler vom Neide am heftigsten gequält wird: so ist diese Bemerkung schon im Allgemeinen im Stande, die Schwierigkeit des gesellschaftlichen Verhältnisses zwischen Schauspielern darzuthun. Wenn alle übrigen Künstler ihre Productionnen zu zeigen vermögen, ohne daß ihre unmittelbare Persönlichkeit dabei in's Spiel kommt; so kann der Schauspieler die seinigen nur in so fern zur Anschauung bringen, als er denselben seine ganze intellectuelle und physische Persönlichkeit zum Grunde legen muß. Dies scheint die Veranlassung zu sein, warum der Schauspieler eifersüchtiger auf eignes und fremdes Lob ist und dies mit heftigerer Begierde zu erlangen strebt, wie die übrigen Künstler. Aus diesem Grunde ist nun auch, wie schon gesagt, der gesellschaft-

liche Verein unter Schauspielern von so großer Schwierigkeit und daher haben diese gerade eine größere Umsichtigkeit in ihrem gegenseitigen Umgange nöthig, als die übrigen Staats-Bürger in dem ihrigen. Es ist also dem Schauspieler, mehr wie jedem andern Künstler und Staats-Bürger, zu rathen, daß er sich im Umgange mit seinen Cameraden der größten und angemessensten Bescheidenheit befleissige und das Lob, was ihm etwa das Publicum vorzugsweise vor seinen Cameraden ertheilen könnte, gegen diese ganz unbeachtet und ganz unerwähnt lasse. Aber je mehr es ihm die Klugheit gebietet, seine eignen Verdienste ganz zu vergessen, oder sie, wenn sie ja von andern erwähnt werden, auf jede Weise von sich abzulehnen, jemehr ist es seine unerlassliche Pflicht, das etwaige Gute seiner Cameraden bei jeder Gelegenheit in das hellste Licht zu setzen und demselben, wenn es ja angegriffen werden sollte, das Wort zu reden. Daß es hierbei nicht meine Absicht sei, dem Schauspieler eine ehrlose Heuchelei anzurathen, versteht sich wol von selbst. Denn wenn ich von ihm verlange, das Gute seiner Cameraden mit Bereitwilligkeit anzuerkennen; so habe ich damit keines Weges sagen wollen, daß er auch der absoluten Untauglichkeit das Wort reden solle. Da diese sich aber selten, weit häufiger jedoch Mittelmäßigkeit findet, und in dieser doch Manches

lobenswerth genannt werden kann; so dürfte es jedem Schauspieler leicht werden, diesem oder jenem seiner Cameraden etwas Schmeichelhaftes zu sagen, ohne gerade in die Unwürdigkeit eines gemeinen Heuchlers zu verfallen. Aber, um zwischen sich und seinen Cameraden stets ein freundschaftliches Verhältniß zu erhalten, dürfte es für den Schauspieler noch nicht hinlänglich sein, andere zu erheben, sich selbst aber so tief, wie möglich, herabzusetzen; sondern es muß ihm auch, so zu sagen, gleichsam zur andern Natur geworden sein, in seinem Betragen gegen die übrigen Schauspieler die grösste Feinheit zu zeigen, im Launigen sowol, wie im Ernsten, keinen Ausdruck zu gebrauchen, der nicht von der strengsten Anständigkeit zeigte und alles zu vermeiden, was auch nur im geringsten auf jene witzelnde Possenreisserei, die dem gebildeten Sinne so unaussprechlich widerlich erscheint, hindeuten könnte. Daß ich den wahren Witz, den ich aber von dem bloßen Zungen-Witze sehr streng unterscheide, von seiner Unterhandlung nicht ausschliesse, bedarf keiner weitern Versicherung: im Gegentheile mag er dessen so viel gebrauchen, als ihm die Natur nur immer davon verliehen haben dürfte.

Wenn ich nun von dem Schauspieler verlange, daß er sich der umsichtigsten Aufmerksamkeit und der ersinnlichsten Feinheit im Um-

gange mit seinen Cameraden befleissige; so hat er nicht minder die Pflicht auf sich, auch in seinem Verhältnisse mit dem Publicum den feinsten Anstand und die möglichste Delicatesse zu zeigen. Um dies aber zu können und um zugleich das Publicum die Würde eines Künstlers sehen zu lassen und dasselbe den Künstler achten zu lehren, muß er dem Zeitvertreibe der gewöhnlichen Schauspieler gänzlich entsagen und so viel, wie möglich, gar keine, oder doch nur solche öffentliche Oerter besuchen, an welchen, wenn er sich dort laut mittheilen sollte, weder Sitte noch Anstand darunter leiden dürfte. Er soll also den gewöhnlichen Zerstreuungs-Mitteln, denen sich die Schauspieler nicht selten zu ergeben pflegen, entsagen und besonders solche Versammlungs-Oerter, wie Wein- Bier- und Caffee-Häuser, wo sich ihm, dem Künstler, nur selten Stoff zu gnügender Unterhaltung darbieten würde, mit der größten Sorgfalt meiden. Ueberhaupt würde ich es von dem wahren Schauspiel-Künstler verlangen, daß er, so viel wie möglich, jeden öffentlichen Ort, auch den anständigsten, miede, theils, weil ihm der Besuch solcher Oerter Zeit rauben möchte, die niemandem kostbarer sein muß, wie gerade dem Schauspieler; theils aus einem andern Grunde, der warlich nicht unwichtiger sein dürfte, wie der vorige. Der Schauspieler interessirt nemlich nicht sowol als wirklicher

Mensch in der Welt, sondern vielmehr bei weitem mehr durch seine künstlerischen Darstellungen als ideale Erscheinung, die so lange eine gewisse Glorie um sich hat, wie das Publicum sie nicht im bürgerlichen Umgange vor Augen sieht und gewahr wird, daß dasjenige Wesen, das es nur in der täuschenden Hülle theatralischer, idealer Hoheit zu sehen gewohnt ist, ein oft sehr schwacher Mensch mit menschlichen Gebrechen sei. Damit nun also der Schauspieler dieses Vortheils, in welchem er sich gegen das Publicum befindet, nicht muthwillig und sehr zu seinem Schaden verlustig werde, muß er sich, wie gesagt, so viel als möglich vor einer zu nahen Bekanntschaft mit demselben hüten und nur darauf bedacht sein, wie er durch die ersinnlichste Zurückgezogenheit jene täuschende Hülle so lange als möglich behalten und nützen möge. Um nun aber dem Schauspieler nicht allen gesellschaftlichen Umgang zu rauben, der oft zur Aufheiterung des durch anhaltende Anstrengung geschwächten Geistes sehr vieles beizutragen vermag, würde ich zu einem geschlossenen gesellschaftlichen Vereine unter den Schauspielern selbst rathen, zu welchem der Schauspiel-Director, dem es natürlich um die Bildung und das Ansehn seiner Mitglieder am meisten zu thun sein muß, die wirksamste Veranlassung geben könnte. Diese gesellschaftlichen Zusammenkünfte der Schauspieler dürften, wenn sie

gehörig geleitet würden, nicht allein die aufheiterndste Unterhaltung gewähren, sondern warlich auch zur Vervollkommnung der Kunst das ihrige beitragen.

Nachdem nun aller öffentlichen Verhältnisse des Schauspielers Erwähnung geschehen ist, bleibt mir noch über, dem häuslichen Leben desselben einige Zeilen zu widmen. Und hier dürfte zuerst eine Frage zu beantworten sein, die bisher häufig aufgeworfen, aber auch sehr verschieden beantwortet ist, nemlich die Frage, ob es dem Schauspieler, überhaupt dem Künstler, und dem Zwecke desselben, angemessener sei, zu heirathen, oder ledig zu bleiben? Mit der Beantwortung dieser Frage dürfte es dieselbe Schwierigkeit haben, wie überhaupt mit allen denjenigen Fragen, deren Gegenstand, gleich der obigen, zu allgemein ist, als daß sie nicht dem Für und Wider, zu Folge der jedesmaligen Ansicht, gleich sehr und um so mehr ausgesetzt sein sollte, als die Natur derselben sich wirklich eben so sehr auf die eine, als auf die andere Seite zu neigen scheint. Im Allgemeinen kann ich jedoch nicht läugnen, daß diese Frage von einer Seite betrachtet werden kann, die allerdings einen bedeutenden Ausschlag geben dürfte. Erwägen wir nemlich, daß der Schauspieler, wenn er es redlich meint, mehr, wie jeder andere Künstler, in seiner Kunst und für dieselbe leben, daß diese fast jeden Augenblick seiner Existenz aus-

füllen und denselben also um so mehr unausgesetzt beschäfftigen müsse, als jeder andere Künstler seine Kunst mit dem Talente allein ausüben kann, der Schauspieler aber nicht allein sein Talent, sondern auch seine ganze physische und moralische Persönlichkeit auf dieselbe zu verwenden gezwungen ist; so werden wir begreifen, daß der Schauspieler, selbst bei dem besten Willen, wirklich nicht im Stande sein dürfte, die Pflichten eines Familien-Vaters und Ehemanns in dem Maße zu erfüllen, wie sie es beide verdienen möchten. Wir wissen ja aus der Erfahrung, daß sogar bloße Gelehrte, wenn sie es mit ihrer Wissenschaft redlich meinen, selten oder fast nie glücklich in der Ehe leben und daß bald der Ehemann über Störung und Behelligung mit gleichgültigen, ihn nicht interessirenden Dingen von Seiten der Frau, bald diese über Langeweile und gänzliche Vernachläßigung von Seiten des Mannes, Klage führt, worauf dann gewöhnlich durch Vermittelung der Frau ein Verhältniß zu entstehen pflegt, das den Mann nur in so fern unbetrübt läßt, als Männer überall, und besonders solche, die mit Eifer einer Wissenschaft obliegen, dergleichen Dinge unter allen zuletzt erfahren. Wenn wir diese Rücksichten nun auf den Schauspieler-Stand anwenden; so werden wir finden, daß der Schauspieler um so weniger für den Ehestand geschaffen sein möchte, als es ihm, wenn

er seine ökonomischen Verhältnisse berücksichtigt, nothwendig ist, ebenfalls eine Schauspielerinn zu heirathen. Je mehr oder weniger nun beide ihrer Kunst leben, je mehr oder weniger werden auch ihre häuslichen und Familien-Verhältnisse das Opfer der Kunst werden, wozu noch die, leider nur zu gewisse Wahrheit kommt, daß eine Schauspielerinn, aus einer ganz natürlichen Folge der Dinge, den Lockungen der Verführung um so weniger Widerstand leisten kann, als sie an und für sich selbst schon lange vorher eine öffentliche Person ist, ehe sie es erst in der schlechten Bedeutung des Worts zu werden pflegt. Von sehr bedeutendem Einflusse sind hier wieder die ökonomischen Verhältnisse. Denn ob ich es gleich, wie bereits oben erwähnt ist, im höchsten Grade tadle, wenn ein Schauspieler ein Verschwender und leichtsinniger Schulden-Macher ist; so kann doch von der andern Seite nicht geläugnet werden, daß er, als Künstler, dem ökonomischen Betriebe nicht in dem Maße leben könne, wie ein Mann, der in einem bürgerlichen Amte steht. So lange der Schauspieler nun unverheirathet bleibt, kann er, in so fern er bis dahin nur für sich selbst zu sorgen hat, der eigentlichen Ersparung entbehren, ohne, wenn er kein muthwilliger Verschwender ist, persönlich darunter zu leiden. Ist er nun aber verheirathet, bekommt er vielleicht gar Kinder, mehren sich dann, wie natürlich, seine sämmt-

lichen Bedürfnisse; so muß, wenn er keinen bedeutenden Gehalt hat, seine Lage drückender, als vorher, und, da ihm die ökonomischen Geschäfte weder angenehm, noch überhaupt geläufig sind, am Ende sogar mehr oder weniger verzweifelnd werden. Unlust bemächtigt sich dann seiner; er vernachlässigt seine Kunst, sich selbst und alle ihm obliegenden Rücksichten und sinkt am Ende von Stufe zu Stufe. Auf diese Art ist der ehliche Stand schon unzählige Male die nächste und unmittelbarste Ursach des Ruins von Künstlern geworden, die vielleicht im ledigen Stande sich selbst und der Kunst Ehre gemacht haben würden. Aus dem Gesagten scheint nun zu folgen, daß im Allgemeinen und unter den gegebenen Umständen der eheloſe Stand dem Schauspieler sowol, wie dem Künstler überhaupt, angemessen sein dürfte, weil derselbe, wie wir oben gesehen haben, nicht allein das Talent und die Ausübung, sondern auch die ökonomische Lage desselben, zu fördern im Stande ist.

Aber, da es keine Regel ohne Ausnahme gibt, so können allerdings auch unter Schauspielern Ehen vorhanden sein, in welchen von der einen Seite die ökonomische Lage gesichert ist und von der andern eine so vollkommne Gleichheit der Gemüther herrscht, daß auch die Ausübung der Kunst und das Studium derselben durch die ehliche Verbindung durchaus nicht

beeinträchtigt werden dürfte. Aber neben diesen wenigen, das häusliche Glück und die Kunst gleich sehr fördernden Ehen gibt es bereits und wird deren noch viele andere geben, in denen Mann und Frau das unglückliche Opfer ihrer häuslichen Verhältnisse werden. Und diesen einige Zeilen zu widmen, dürfte warlich nicht unnöthig sein.

Der Trieb der Geselligkeit ist überall ein so mächtiger Trieb im Menschen, daß es nicht zu verwundern steht, wenn unerfahrne Jünglinge, sobald ihnen überhaupt die Theater-Welt einen ganz neuen Sinn im Leben aufgeschlossen hat, mit einem Wesen, das ihnen gleichgesinnt zu sein scheint, sich vester und inniger zu verbinden trachten, wie es die gewöhnlichen Freundschafts-Verhältnisse ihnen möglich scheinen. Er verheirathet sich also, sobald er nur immer, wie gesagt, dies gleichgesinnte Wesen zu finden geglaubt hat. Aber da nun einmal, leider, die Erziehung der meisten Schauspieler nicht von der Art hat sein können, daß jenes sittliche Streben, ohne welches sich niemand von dem großen Haufen unterscheiden kann, ihrem Charakter eigen geworden ist; so dauert diese gleichgesinnte Stimmung gerade nur so lange, bis man nichts Neues mehr an einander zu finden weiß, und an die Stelle dieser Stimmung trit alsdann ein Verhältniß, in welchem die Widerwärtigkeit eben so vorherrschend wird,

wie man es anfangs von der Eintracht gehofft hatte. Und hier ist nun gerade der Zeit = Punct, wo es besonders Noth thun dürfte, dem Schauspieler in das Gewissen zu reden, weil aus jenem Verhältnisse meistentheils die allergewöhnlichsten Erfolge hervorzugehen pflegen. Sobald der Schauspieler (worunter ich hier ebenfalls die Schauspielerinn verstehe) anfängt, einzusehen, daß er sich in seiner Wahl und in seinen Erwartungen getäuscht hat, daß ihm Widerspruch entgegen kommt, wo er Zustimmung erwartet hatte und daß er sich, mit einem Worte, in einer störenden, unglücklichen Bezeugung befindet; so suche er sich rasch und mit jeglicher Aufopferung von der Ursach seines Misgeschicks zu trennen. Gibt es Gründe, warum ihm eine solche Trennung nicht rathsam oder möglich scheinen sollte, das heisst, fesselt ihn etwa noch Liebe (und dies ist allerdings möglich), oder erlauben es seine ökonomischen Verhältnisse nicht; so bestrebe er sich jetzt, so lieb und theuer ihm seine häusliche Ruhe und, in Folge dieser, auch sein Künstlerthum ist, mit der grösten Aufmerksamkeit alles dasjenige aus dem Wege zu räumen, was etwa die Zwietracht in seiner Ehe mittel = und unmittelbar befördern könnte. Lerne er nicht allein, sich in der möglichsten Vollkommenheit vernünftig und folgerecht zu betragen; sondern ertrage er auch mit Güte, Sanftmuth und Schonung die Schwä-

chen des andern Theils und suche diesen, so viel wie möglich, von seinem Unrechte zu überführen und ihn über dasselbe aufzuklären. Dies ist das einzige Mittel, den fehlenden Theil wieder auf den rechten und dem guten Verhältnisse nützlichen Weg zu bringen, so wie es denn im Allgemeinen nur auf diese Weise möglich werden kann, den Ehestand nicht auch zum Wehestande zu machen. Ueberhaupt soll der Schauspieler lernen, so wie er schon als Künstler Gott nachahmt, auch diesen moralisch nachzuahmen, das heisst, nur das Große, Schöne, Edle und Gute zu lieben, das Gemeine hingegen, und fände er es selbst in der glänzendsten Hülle, zu verachten. Wenn er diese Gesinnung hegt; so wird es ihm auch leicht werden, aus seinem Ehestande jegliche Gemeinheit zu entfernen, welches um so mehr Noth thun dürfte, als gewöhnlich auch von dieser Seite der Schauspieler-Stand in einem verächtlichen, entehrenden Lichte zu erscheinen pflegt.

Dies wären nun im Allgemeinen und in der Kürze diejenigen Bemerkungen, welche ich über das häusliche und Familien-Leben der Schauspieler zu machen gehabt hätte. Daß der Gegenstand bei weitem noch nicht erschöpft sein dürfte, möchte niemand bereitwilliger eingestehen wollen, als ich selbst. Eben so wenig wird man mir es aber auch verargen können, daß ich denselben hier, wo zu einer ausführlichen Dar-

legung durchaus nicht der Ort ist, nur fragmentarisch abgehandelt habe. Vielleicht finde ich irgendwo Gelegenheit, über diesen Gegenstand mit aller der Ausführlichkeit zu reden, welche derselbe verdienen möchte. Jedoch kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, daß, so unvollständig ich auch über einen so reichhaltigen Gegenstand habe sprechen müssen, die Schauspieler dennoch einen verhältnissmäßigen Nutzen daraus ziehen und das Gesagte dergestalt nützen mögen, wie ich es hier auf das Papier geworfen habe. Dann sollte es mich warlich immer noch nicht gereuen, über einen so undankbaren und nie beachteten Gegenstand die Feder ergriffen zu haben.

Sechstes Kapitel.

Wie soll sich der Schauspieler bei den Critiken verhalten, die etwa über ihn gefällt werden dürften?

Wenn es eine unbestrittene Wahrheit ist, daß die Kunst das Höchste sei, was der cultivirte Mensch besitzt; so folgt daraus schon von selbst, daß sie nicht Sache einiger weniger Individuen, sondern vielmehr Sache der ganzen Menschheit

sei, und daß folglich jedermann, der sich dazu für fähig hält, über dieselbe wachen und sie nach Kräften beschützen und fördern müsse. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen, nemlich entweder durch That oder durch Wort: Ersters ist die Sache der eigentlichen Künstler, Letzters fällt den Critikern und Theoretikern anheim. So wie sich dies im Allgemeinen mit der Kunst verhält; so ist es ebenfalls insbesondere mit der Schauspiel-Kunst. Es zeigt daher von dem stupidesten Dünkel, von der geistlosesten Arroganz, wenn Schauspieler es wagen, mündlich oder öffentlich sich gegen Beurtheilung ihrer Darstellungen verwahren, oder sie gänzlich verbitten zu wollen.

Eine gewisse Einseitigkeit, in welche sich noch eine Art von moralischem Mitleiden gemischt hat, ist freilich hin und wieder der Meinung gewesen, daß der Schauspieler sich dem öffentlichen Tadel nicht zu unterwerfen brauche, weil dieser ihm an seinem Erwerbe Schaden zufügen könne, weswegen er denn auch bürgerlich und vermöge der Gesetze vor einem solchen Tadel geschützt werden müsse. Das Falsche und Unzureichende dieses Raisonnements fällt aber in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Schauspiel-Kunst kein Handwerk ist und daß sogar der Handwerker, wenn man ihn der untauglichen Arbeit zeihen kann, verurtheilt wird, diese zurückzunehmen. Und hier ist der

Handwerker warlich noch übler daran, wie der Schauspieler: denn wo ist dieser je schon verurtheilt worden, nach einer verfehlten Darstellung dem Publicum das Geld zurückzugeben? Ueberdem versteht es sich ja von selbst, daß die freie Kunst auch eine freie Beurtheilung gestatten und ohne dieselbe nicht bestehen könne. Denn im Handwerke kann durch bloße Uebung eine Meisterschaft erlangt werden, die der Meister begreifen und beurtheilen kann, und zu welcher ihm der Maßstab in seinen mechanischen Vorbildern aufbewahrt wird. Wo aber ist dies mit der Kunst der Fall? Wo existirt der Sterbliche, der das Ideal der Kunst mit dem Verstande so deutlich aufzufassen vermögte, daß er im Stande wäre, es durch Worte nachweisen und durch die That lehren zu können? Also bedarf die Kunst, um zum möglichsten Grade von Vollkommenheit zu gelangen und nicht zurückzuschreiten, einer freien, uneingeschränkten Beurtheilung, die durch nichts gehemmt werden soll, als durch die innigste, wahrste Ueberzeugung dessen, der beurtheilt.

Die Nothwendigkeit der Critik im Allgemeinen wäre also, dünkt mich, erwiesen; aber auch die Critik der Schauspiel-Kunst insbesondere ist durchaus unerlasslich, wenn diese stets fortschreiten und nicht vielmehr zurückgehen soll. Denn man denke sich, zum Beispiele, die sämmtlichen Theater Deutschlands auch nur

zehn Jahre ohne jegliche mündliche und schriftliche Critik, und was glaubt man, sollte wol aus der Deutschen Schauspiel-Kunst nach Verlauf dieser Zeit geworden sein? Es liegt sogar im Wesen jeglicher menschlichen Bestrebung, daß sie wünscht, anerkannt und mit Beifall erwähnt zu werden. Und wo Beifall ist, da sollte nicht auch, wenn es die Wahrheit mit sich brächte, Tadel vorhanden sein dürfen?

So rechtmäßig nun auch die Idee der Critik jeglicher Kunst, also auch der Schauspiel-Kunst, ist; so muß ich dennoch freilich gestehen, daß im Allgemeinen die Critik der letztern bisher durchaus vernachlässigt worden ist, und daß die bedeutendsten Köpfe Deutschlands gerade diesen Zweig unsrer Literatur gänzlich unbeachtet gelassen haben. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie dies aus der Ueberzeugung der Unmöglichkeit, die Deutsche Schauspiel-Kunst durch Critik zu bessern, gethan haben. Dem sei nun, wie ihm wolle; so ist es ausgemacht, daß dasjenige, was unsere öffentlichen Blätter an Schauspiel-Critiken zu liefern pflegen, in der Regel so beschaffen ist, daß den sinnigen Künstler davor ekeln muß. Sind auch diese Beurtheilungen (was sich doch warlich sehr selten zuträgt) persönlich unparteiisch; so erheben sich doch darin gewöhnlich die allergewöhnlichsten und oberflächlichsten Ansichten mit einer solchen ermüdenden Weitschweifigkeit zu dem Ansehn

von seinsollender Kennerschaft und sprechen, ohne übrigens auch nur die leiseste Ahnung vom eigentlichen Wesen der Schauspiel = Kunst zu haben, über schauspielkünstlerische Darstellungen auf eine so flache Weise ab, daß man sich in der That nicht wundern darf, wenn der Schauspieler die Critiken seiner Kunst so ausnehmend gering schätzt.

Wenn nun aber auch im Allgemeinen unsere Beurtheilungen der Schauspiel=Kunst eine, allen Zweck verfehlende, Oberflächlichkeit beurkunden; so kann es doch nicht fehlen, daß nicht eine oder die andere derselben durch mehr oder mindere Gründlichkeit sich auszeichnen und irgend Etwas enthalten sollte, was dem Schauspieler bei dem Fortschreiten in seiner Kunst nützen und frommen mögte. Ja, ich behaupte sogar, daß dann und wann selbst in den ganz schlechten Critiken irgend ein Wink, irgend eine Bemerkung, und wenn sie auch nur den mechanischen Theil der Kunst betrifft, vorhanden sein muß, woraus der Schauspieler, wenn er will, einen heilsamen Nutzen schöpfen kann.

Da nun also, wie gesagt, jede Art Critik, sie sei vortrefflich oder schlecht, ihrer Natur nach dem Schauspieler interessant sein kann; so muß auch jede dieser Critiken, sie sei, wie sie wolle, ein Gegenstand seiner Aufmerksamkeit werden. Er soll demnach alles, was über ihn geschrieben wird, mit Ruhe und ohne Lei=

denschaft würdigen und das Wahre, was etwa darin enthalten sein dürfte, mit Bereitwilligkeit sich aneignen und zu Nutze machen. Wird er tadelnd angegriffen; so soll er, wenn ihm seine eigne Ueberzeugung und die Stimme des Publicums sagt, daß jener Tadel Wahrheit enthalte, diese Critik hochschätzen und nach Möglichkeit zu nützen suchen, damit er die Kunst und den Critiker mit sich aussöhne und letzterm die Freude mache, von dem höchst undankbaren Geschäffte der Critik einige lohnende Früchte zu erndten. Dann wird auch der Critiker nicht anstehen, die Bereitwilligkeit des Schauspielers, mit der dieser die Critik genützt hat, öffentlich anzuerkennen und ihrer mit Lobe Erwähnung zu thun. Dann erst geht, wie es sein sollte, der Künstler mit dem Critiker Hand in Hand und die Kunst selbst wird dadurch gefördert. Ueberhaupt sollte für den denkenden Schauspieler kein Umgang interessanter sein, als derjenige mit Critikern, selbst wenn letztere nicht immer die tiefsten Blicke in die Kunst zu thun vermögten. Denn nur auf diesem Wege dürfte der Schauspieler Gelegenheit erhalten, sich über seine Kunst mittheilen und Ideen wechseln und eintauschen zu können, wodurch es dann nicht fehlen würde, daß seine philosophische Kunst-Ansicht sich immer mehr erweiterte und endlich zu einem möglichen Grade von Vollkommenheit gediehe. Ohne solche im-

mer fortschreitende Ansicht und Uebersicht der Kunst ist überall, und selbst in dem größten schauspielkünstlerischen Genie, kein eigentliches Künstlerthum möglich.

Auf diese Weise nun soll sich, wie gesagt, der Schauspieler verhalten, wann er unparteiischen Critiken gegenüber steht. Aber die Erfahrung zeigt leider, daß die Critik sowol im Gebiete der Wissenschaft im Allgemeinen, als besonders in Betreff der Schauspiel-Kunst, sich zu einer feilen Dirne herabwürdigt, die jedem zu Gebote steht, der sie zu miethen Lust hat. Wird gleich der Theater-Critiker auch nicht immer mit Geld bestochen; so gibt es doch andere Lock-Speisen, die ihn noch verführerischer, als ein paar Goldstücke, zu packen und zu widersinnigen und das Lachen aller gebildeten Schauspiel-Kenner erregenden Lob-Reden anzureitzen vermögen, so, daß es wirklich in keiner Kunst und in keiner Wissenschaft werthlosere und parteiischere Critiken gibt, wie in der Schauspiel-Kunst. Und dies ist gerade, wie schon oben gesagt, der Grund, warum ich es den Schauspielern beinahe verzeihen möchte, daß sie Theater-Critiken im Allgemeinen ganz und gar keiner andern Aufmerksamkeit würdigen, als daß sie sich höchstens darüber erzürnen, wenn sie etwa mit Recht oder Unrecht darin getadelt worden sind.

Gesetzt nun aber, ein Schauspieler habe

es mit einem solchen offenbar parteiischen, feilen Critiker zu thun, wie soll er sich gegen diesen benehmen? Will er der Methode der meisten seiner Cameraden in ähnlichen Fällen folgen; so wird er freilich den auffallendsten Weg einschlagen, das heisst, er wird den Critiker entweder persönlich oder öffentlich zur Rede stellen und, da dies gewöhnlich in Gemeinheit auszuarten pflegt, sich und den Critiker vor dem Publicum prostituiren wollen. Wenn der unrecht getadelte Schauspieler jedoch einem heilsamern Wege folgen will; so soll er sich selbst und den in ihm wohnenden Künstler-Sinn ehren und eine solche Critik nebst deren Urheber in gar keine Betrachtung ziehen. Denn die Wahrheit steht, wenn sie wirklich auf Seiten des Schauspielers ist, zu vest in sich begründet, als daß sie nicht spät oder früh in ihrem ganzen Umfange sich wahr machen und über die Lüge den Sieg davon tragen sollte. Daß ihm diese Verläugnung seiner selbst und seiner Begierde, sich für das erlittene Unrecht rächen zu wollen, nicht leicht werden dürfte, glaube ich gern. Allein der Schauspieler bedenke doch, daß er, als Ausüber der ersten der Künste, auch die erste der menschlichen Tugenden, die Großmuth nemlich, ausüben und über den Sinn des großen Haufens erhaben sein müsse!

Wenn es nun freilich nicht geläugnet werden kann, daß es Critiker gibt, die sich und ihr

Amt bis zu dem Grade der wissentlichen und bewusssten Parteilichkeit (mit den Schwachen, die nur aus sinnlich bestochenem und betäubtem Blödsinne fehlen, könnte man allerdings noch Mittleid haben) zu entehren vermögen; so ist es von der andern Seite eine nicht minder erwiesene Wahrheit, daß die grösßere Hälfte der Schauspieler nur für unbedingtes Lob empfänglich ist und jeden Tadel, er sei auch noch so wahr, oder auch noch so unbedeutend, mit blinder Erbitterung aufzunehmen pflegt. Wer dies liest und in der Schauspieler-Welt nicht ganz unbewandert ist, der sehe sich in derselben mit Aufmerksamkeit um, und untersuche, ob ihm schon viele Schauspieler vorgekommen sind, die den Tadel, selbst wenn er augenscheinlich verdient war, mit Gleichmuth auch nur blos aufgenommen haben: denn von dem Nutzen, den sie aus einer gegründeten, mit Scharfsinn ausgesprochenen Critik ziehen könnten, kann im Allgemeinen bei den Schauspielern bis jetzt noch immer keine Rede sein.

Diese Classe der Schauspieler, die jeder Tadel erbittert und kein gegründeter bessert, und die ich die Unheilbaren nennen mögte, würde ich nun hier besonders in Anspruch nehmen und ihnen, wenn ich sie nicht wirklich für unheilbar hielte, die Gefahr des Abweges, den sie wandeln, recht deutlich zu machen suchen. Sie sind es eben, die nicht begreifen

wollen, daß alle Kunst, also auch die Schauspiel-Kunst, aufhören würde, Kunst zu sein, wenn ihr die Critik, als die heilsamste Opposition derselben, nicht entgegen stände: denn die Critik allein ist im Stande, die Fortschritte der Kunst zu fördern, indem sie den Rückgang derselben zu verhindern strebt, so wie es denn nicht allein im Physischen, sondern auch im Moralischen, eine anziehende und auch eine abstoßende Kraft geben muß, um den ewigen Kreis-Lauf der Dinge zu bewirken. So soll nun auch, wie gesagt, die Critik der Hebel jeglicher Kunst sein, weil ohne sie die Kunst stets auf der Erde bleiben und sich nie zum Himmel erheben würde.

Der Schauspieler soll also die Critik im Allgemeinen, besonders aber die gründliche, unparteiische Critik, hoch in Ehren und für die einzige wahrhafte Stütze seiner selbst und der von ihm ausgeübten Kunst halten. Er soll dem Critiker, der es mit ihm und der Kunst (und solche gibt es doch in der That noch einige) wahrhaft redlich meint, mit Achtung begegnen und ihm nicht durch rohe Widerspenstigkeit sein ohnehin schweres und undankbares Amt noch schwerer und undankbarer machen. Ist die Critik gründlich und unparteiisch; so soll er den Critiker nicht allein als seinen Freund und Wohlthäter schätzen und in Ehren halten, sondern auch die Critik selbst so viel als möglich

zu benutzen und zu seiner und seiner Kunst = Bes=serung anzuwenden suchen. Die parteiische, feile und ungerechte Beurtheilung soll er hingegen mit jener Großmuth und Seelen = Größe tragen, die demjenigen eigen sein muß, der, wie schon oben gesagt ist, die erste und schwerste aller Künste ausübt.

Würde der Schauspieler diese Art, sich gegen seine Beurtheiler zu benehmen, zur Richt=schnur seines Künstler = Lebens erwählen; so dürfte es nicht fehlen, daß die allgemeinste Achtung des Publicums einer solchen edlen Ge=sinnung zum Lohne werden würde.

Siebentes Kapitel.

Von der Schauspiel = Kunst, in so fern man sie ehemals ein Handwerk nannte.

Da die Fortschritte der Deutschen in den phi=losophischen Wissenschaften seit den letzten funf=zig Jahren allerdings so schnell gewesen sind, daß keine vorige Zeit sich damit zu vergleichen im Stande sein dürfte; so wird es erklärbar, warum wir auf die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit einem gewissen verächtlichen Stolze herabsehen zu können, uns für berechtigt

halten. Ohne diesen Stolz weder vertheidigen, noch anklagen zu wollen, kömmt es mir blos zu, hier anzumerken, daß auch die heutige Schauspiel-Kunst sich über ihre ältere Schwester erheben zu dürfen glaubt, und deshalb jene ein Handwerk, sich selbst aber eine Kunst genannt hat.

Unter diesem Ausdrucke, Handwerk, wird nun aber nicht sowol das mechanische Betreiben der Schauspiel-Kunst, wie es wol in jenen Zeiten vorhanden gewesen sein kann, sondern vielmehr die Pünktlichkeit, die Ordnung, das Buchstäbliche und das Wesen nach der Uhr, verstanden, mit welchen damals die Schauspiel-Kunst ausgeübt wurde. Hierin sollen die Vergehungen begründet sein, welche man mit dem Ausdrucke, Handwerk, den schauspielkünstlerischen Bestrebungen jener Zeit will zu Schulden kommen lassen. Aber gereichte denn dies Handwerksmäßige der Schauspiel-Kunst jener Zeit wirklich zum Nachtheile? Ich glaube nicht.

Wir wissen, zum Beispiele, daß die Schauspieler jener Periode, weit entfernt, alle Zeit, die ihnen von Proben und Vorstellungen übrig blieb, den frivolsten und nichtigsten Vergnügungen zu widmen, Vereine unter sich schlossen, in welchen ihre Kunst der Haupt-Gegenstand der allgemeinen Unterhandlung war; wir wissen, daß sie, weit entfernt, sich nur einzig und allein während der Vorstellung mit ihrer Rolle zu be-

schäfftigen, vielmehr den grösten Theil ihrer Zeit mit dem Trachten und Sinnen über ihre Kunst zubrachten; wir wissen endlich (und dies Eine kann uns statt aller Beweise dienen), daß, da zu jener Zeit die extemporirte Comödie noch auf der Deutschen Bühne vorhanden war und diese gewiß mehr Studium, wie die heutige, verlangte, die Schauspieler jener Zeit gewiß eine größere Mühe auf ihre Kunst verwenden mussten, wie die Schauspieler von heut zu Tage, wenn wir nemlich nicht annehmen wollen, daß ehemals eben so viele geniale Künstler vorhanden gewesen sind, als wir deren jetzt unbrauchbare vorfinden.

Wenn uns übrigens die tägliche Erfahrung lehrt, daß eine gewisse Pünktlichkeit, die über Zeit und Ort gebietet, auch über die Sache selbst eine wohlthätige Herrschaft ausübt, und dieser gedeihen hilft; wenn wir ferner wissen, daß Ordnung jedes Ding auf der Welt fördert, und daß ohne sie die solideste Unternehmung im Erfolge scheitert: so begreifen wir, daß jenes handwerksmäßige Sitzen und Brüten über der Schauspiel-Kunst diese nicht anders, als fördern musste, daß übrigens ohne diese örtliche und zeitliche Pünktlichkeit an kein Fortkommen derselben zu denken ist und daß daher dieses handwerksmäßige Betreiben derselben sie gerade am meisten zu fördern im Stande sein dürfte.

Wenn wir die Art und Weise betrachten,

wie der größere Theil der heutigen Schauspieler mit ihrer Kunst verfährt; wenn wir sehen, daß sie, ausser den Proben und Vorstellungen, selten daran denken, daß sie eine Kunst und welche sie treiben; wenn wir ferner wissen, daß sie jene, die Proben nemlich, mit der erdenklichsten Unordnung und Nachlässigkeit halten, und wenn wir endlich bei diesen, den Vorstellungen, überzeugt werden, daß der größere Theil der Schauspieler nicht einmal das Wenigste thut, was er thun müsste, nemlich, daß er nicht einmal seine Rolle gehörig memorirt: so drängt sich uns natürlich der Wunsch auf, daß die heutige Schauspiel-Kunst, gleich der ältern, ein Handwerk sein möge, in welchem der Lehrling zum Gesellen und endlich zum Meister werde, und wo dieser seine Lehrlinge und Gesellen eben so zur Zucht und Ordnung im Handwerke anhalte, als er selbst von seinem Meister dazu angehalten worden.

Wenn es auch dem flüchtigsten Beobachter der heutigen Schauspiel-Kunst und der Ausüber derselben deutlich geworden sein muß, daß es in dieser Kunst durchaus keine Lehrlinge und keine Gesellen, sondern lauter Meister gibt, und daß jeder Anfänger, der etwa einige Jahre die Bühne betreten hat, sehr ungehalten sein würde, wenn man ihn nicht Meister in seiner Kunst, oder doch wenigstens Künstler, nennen wollte; so hat in so fern freilich die heutige

Schauspiel-Kunst aufgehört, ein Handwerk zu sein, aber, dünkt mich, sehr zu ihrem Nachtheile. Wir wollen also, so viel an uns ist, mit Eifer dahin streben, daß die Schauspiel-Kunst aus ihrer jetzigen Gesetzlosigkeit, wo der Dünkel der Unmündigen keine Ueberlegenheit der Unterrichteten anerkennt, sondern sich diesen stets gleichstellt, wieder zurückkehre zu den glücklichen Verhältnissen, wo der Anfänger kein Meister, sondern Lehrling war und wo er durch Fleiß, Pünctlichkeit und Aufmerksamkeit in seinem Handwerke dem Meister nachstrebte und, zur ehrenvollen Belohnung seiner Anstrengung, endlich selbst die Stelle desselben zu bekleiden in den Stand gesetzt wurde.

Achtes Kapitel.

Von der ehemaligen extemporirten Comödie.

Wem von meinen Lesern dürfte der Streit unbekannt sein, der vor einigen fünfzig Jahren zwischen den Freunden und Feinden der extemporirten Comödie geführt, und in welchem auch die Person des Arlequins mit verflochten worden ist? Nachdem endlich mit tapferem Muthe dafür und dagegen gekämpft worden

war, siegte am Ende die Partei des sogenannten guten Geschmacks und die extemporirte Comödie nebst dem Arlequin wurden von der Bühne verbannt.

Wir wollen nun wirklich einmal annehmen, die extemporirte Comödie sei auf doppelte Art dem Aufkommen der dramatischen Kunst hinderlich gewesen, nemlich einmal, durch die Geschmacklosigkeiten, welche dann und wann die extemporirenden Schauspieler sich erlaubt haben dürften, zweitens auch dadurch, daß die extemporirte Comödie die Existenz regelmäßiger Stücke entbehrlich machte; so lässt sich dagegen durchaus nicht läugnen, daß die Abschaffung derselben in jeder Hinsicht nachtheilig für die Schauspiel = Kunst selbst gewesen sei. Wir wollen dies einmal einer nähern Prüfung unterwerfen.

Wenn wir in Folge dieses Werks als unumstößliche Wahrheit angenommen haben, daß die möglichste Vollkommenheit der Schauspiel-Kunst in der Fähigkeit bestehe, den künstlichen Charakter so darzustellen, wie derselbe, wenn er wirklich in der Natur vorhanden wäre, sich selbst dargestellt haben würde, oder denselben, mit andern Worten, so darzustellen, als wenn es der wirkliche Charakter des Darstellers wäre. Daß und welche Einschränkungen hierbei Statt finden müssen, haben wir zu seiner Zeit und an dem gehörigen Orte gesehen. Wenn nun

also die Schauspiel=Kunst darin besteht, den künstlichen Charakter so darzustellen, als wenn es ein natürlicher wäre; so folgt daraus, daß die extemporirte Comödie dieser natürlichen Darstellung förderlicher sein musste, wie die regelmäßige. Ich will dieses zu beweisen suchen. Die regelmäßige Comödie, das heisst, diejenige, wo der Schauspieler seine Rolle wörtlich auswendig lernen muß, kann, ihrer Natur zu Folge, durch keine Kunst- und durch keine Anstrengung so genau mit der Natur des Schauspielers verschwistert werden, wie die Rolle einer extemporirten Comödie, welche der Schauspieler gleichsam im Momente der Darstellung selbst schafft, und die also gewissermaßen aufhört, für ihn etwas Künstliches zu sein, in so fern dies Künstliche nemlich so innig mit ihm selbst verschwistert wird, daß es dadurch wirklich zu seiner eigentlichen Natur zu werden scheint.

Wenn nun in der extemporirten Comödie diese Verkettung des Künstlichen mit dem Natürlichen so innig und so durchaus vollendet erscheinen muß, daß eine möglichst natürliche Erscheinung daraus wird; so bedarf es keines weitern Beweises, daß die extemporirte Comödie weit mehr schauspielkünstlerische Vollkommenheit erzeuge, wie die regelmäßige, und daß also auch die Darstellung jener der Schauspiel=Kunst förderlicher sein müsse, als die der regelmäßigen Comödie. Es versteht sich übrigens von selbst,

daß die wahre Kunst ohnfehlbar am Ende auch dahin kommen wird, die regelmäßig ausgearbeitete und vorgeschriebene Rolle eben so vollkommen darzustellen, als bisher die extemporirten Stücke dargestellt sein dürften. Also ist hier nicht die Rede von der etwaigen künstlerischen Vollkommenheit, mit der diese oder jene Gattung dargestellt werden kann: denn diese muß in der einen eben so möglich sein, wie in der andern; sondern davon, was nun eigentlich die Darstellung der extemporirten Comödie vor der jetzigen regelmäßigen voraus gehabt haben dürfte.

Wenn wir sehen müssen, daß der große Haufe der jetzigen Schauspieler nicht einmal im Stande ist, eine Rolle dergestalt auswendig zu lernen, um sie zur Zufriedenheit des sinnigern Publicums spielen zu können; wenn wir ferner häufig zu bemerken Gelegenheit haben, daß nur wenige Schauspieler im Nothfalle ein paar erträgliche Worte (von einer zusammenhängenden Rede, oder gar von einer ganzen Scene, kann begreiflicher Weise keine Rede sein) zu extemporiren vermögen: so müssen wir mit Verehrung für Künstler erfüllt werden, die es vermogt haben, zur gänzlichen Befriedigung denkender und sinniger Männer ganze Stücke aus dem Stegreife zu spielen und sie mit der vollendetsten Natur und Einheit darzustelleu. So spricht (um ein Beispiel von der Italiänischen Bühne anzuführen) der bekannte Carlo Gozzi,

warlich einer der genialischten und denkendsten Köpfe Italiens, auf jeder Seite der Vorreden zu seinen Stücken von den ausnehmenden Vorzügen der extemporirten Comödie vor der regelmäßigen und führt dabei die Sacchische Truppe an, für die er bekanntlich seine Stücke schrieb, indem er zugleich eben dieses Sacchi erwähnt, der einstens in der Rolle des Truffaldin mit einer solchen Virtuosität einen Monolog von drei Viertel Stunden extemporirt habe, daß das versammelte Publicum in dieser ganzen Zeit nicht aus dem Lachen gekommen und daß es unmöglich gewesen sei, nach anhaltendem Studium zweckmäßigere und genialere Reden niederzuschreiben, als jener Sacchi aus dem Stegreife erfunden habe. Welche Meinung müssen wir, wenn wir in jenen extemporirenden Künstlern ein so vortreffliches, wunderbares Talent finden, von unsern heutigen Schauspielern bekommen, die, wie gesagt, nicht einmal im Stande sind, eine Rolle, wenn sie ihnen wörtlich vorgeschrieben ist, zu lernen, noch vielweniger aber sie aus dem Stegreife zu spielen. Und auf welche ausnehmende Weise muß das Talent jener vortrefflichen Künstler durch die stete Uebung ausgebildet worden sein!

Ohne nun gerade zu wünschen, daß die extemporirte Comödie auf unserer Bühne wieder vesten Fuß fassen und die regelmäßige verdrängen möge, würde ich dennoch, wenn es von mir abhinge, zur Uebung und Bildung der Schau-

spieler den Versuch machen, jene Stegreif-Comödie wenigstens in kleinen Nachspielen wieder auf das Theater zu bringen, wobei ich gewiß überzeugt sein würde, daß dieser Versuch, wenn man ihn nur noch mit immer größerer Virtuosität triebe, den Beifall des Publicums erhalten und seine erschlaffte Liebe zum Schauspiele wieder von neuem beleben würde. Ich thue daher allen Directoren der Deutschen Bühnen ernstlich den Vorschlag, die talentvollsten aus ihren Truppen herauszuheben und diesen irgend ein entsprechendes Sujet zum Extemporiren zu übergeben. Ist dies einmal geschehen; so dürfte dadurch nach und nach auch in den übrigen Schauspielern die Lust zu solchen Vorstellungen wiederum geweckt und der Schauspiel-Kunst selbst dadurch warlich kein Nachtheil zugefügt werden.

Sollten es die Schauspieler übrigens bedenklich finden, mit diesen Productionen gleich Anfangs vor dem öffentlichen Publicum aufzutreten; so könnten sie ja diese Uebungen erst unter sich selbst vor dem Director anstellen, der überhaupt stets über das Zulässige der extemporirten Reden als letzte Instanz zu entscheiden haben müsste, damit diese Reden von der Sitte, dem Anstande, vor allen aber, vom Geiste und Verstande im Zaume gehalten werden möchten. Und auf diese Weise könnte die extemporirte Comödie, wie gesagt, nicht allein die Ersin-

dung der Schauspieler und die Natur ihrer Darstellung schärfen; sondern das Publicum dürfte sich auch den Directoren für diese jetzt neue, und warlich nicht zwecklose Gattung sehr thätig verpflichtet bezeigen. Auch würden die Directoren auf diesem Wege vielleicht in den Stand gesetzt werden, eine ihnen so nothwendige Verminderung des Personals vornehmen zu können, da das Publicum an diesen extemporirten Comödien, wenn sie nemlich mit der zu hoffenden und immer steigendern Vervollkommnung gegeben würden, mit der Zeit wahrscheinlich mehr Vergnügen finden dürften, als an allen den, ein halbes Hundert starkes Personal fordernden dialogisirten, romantischen und unromantischen Historien, die niemanden ergötzen und jedermann Langeweile machen, ausser ihren eignen Verfassern.

Neuntes Kapitel.

Auf welcher Stufe von Vollkommenheit steht unsere dramatische und mit ihr unsere Schauspiel-Kunst?

Als einst von einigen bedeutenden Köpfen Deutschlands der Ausspruch gewagt wurde, wir Deutschen besäßen noch keine dramatische Literatur, da erhoben sich von allen Seiten Stimmen, die bemüht waren, das Ungebührliche und, wie sie meinten, das Unwahre dieser Behauptung darzulegen. Das Letztere ist nicht geschehen, und was das Ungebührliche anbetrifft; so dünkt mich, alles gebührt sich, was wahr ist. Deshalb stehe auch ich nicht an, jenem Ausspruche beizupflichten und zu behaupten, daß wir zwar dramatische Werke in Menge, unter diesen auch mehrere verdienstliche, aber keine eigentliche dramatische Literatur besitzen. Denn was heisst eine Literatur?

Nichts anders, als ein Kreis von Werken, welche nach einem einzigen, von den vorzüglichsten Köpfen der Nation anerkannten und mit sorgsamer Beflissenheit befolgten, Grundsatze im Geiste der ganzen Nation entworfen und mit classischem Fleiße und strenger Correctheit aus-

geführt sind. Zu der Begründung der Literatur eines Volks gehören also folgende nothwendige Erfordernisse: ein von der Meinung aller geheiligter Grundsatz, nach welchem ein Werk entworfen, und eine classische Correctheit, mit welcher dasselbe ausgeführt sein muß.

Wo aber ist in unserer dramatischen Literatur (denn nur von dieser kann hier die Rede sein) ein allgemeiner, von allen befolgter Grundsatz zu finden? Was zuförderst das Trauerspiel anbetrifft; so herrscht zu der Hervorbringung desselben freilich wol ein Grundsatz unter uns Deutschen, aber nicht der, von dem hier die Rede ist, sondern ein anderer, der da sagt, daß viele Köpfe viele Sinne haben. Und kann in der That etwas Gesetzloseres gedacht werden, als die Art und Weise, wie die Deutschen ihre Tragödien verfertigen? Während der eine Theil der Schriftsteller das Schema einer Griechischen Tragödie für das Maximum alles Tragischen hält, nach dem wir Deutschen zu streben haben, und während diese Schriftsteller (die glücklicherweise den kleinsten Theil derselben ausmachen) Trauerspiele im Sinne der Griechen verfertigen, überlässt sich der andere Theil dem gränzenlosesten Mysticismus, mit verfehlter Romantik gepaart. Ein dritter Theil reisst die Geschichte an sich und dramatisirt jeden Helden, der historisch wichtig ist, ohne sich darum zu bekümmern, ob in ihm auch eine dramati-

sche Handlung zur Erscheinung komme. Ein vierter Theil ergreift, um, denkt er, den andern um so sicherer den Rang streitig zu machen, die heilige Schrift, um Charaktere zu bearbeiten, die wol ein religiöses, aber kein tragisches Interesse gewähren, und ein fünfter, der Sinn für Häuslichkeit und Familie hat, will diese in die Tragödie übertragen und liefert ein bürgerliches Trauerspiel. Allen aber (wenn ich etwa Schillern und Collin ausnehme) scheint der eigentliche Begriff vom Tragischen und Dramatischen zu fehlen, und selbst Schiller beweist in seiner Braut von Messina, daß dieser Begriff, der sonst freilich vest und bestimmt in ihm vorhanden ist, durch äussern Einfluß zum Wanken gebracht werden konnte.

Das zweite Erforderniß einer dramatischen Literatur, die Correctheit, kann in der unsrigen jetzt um so weniger zu finden sein, als man vor noch nicht gar langer Zeit erst recht vorsätzlich darauf ausgegangen ist, diese Correctheit, unter dem Vorwande, sie überhebe sich durch ihre unstatthaften Forderungen, unter die Füße zu treten und sie gänzlich zu vernichten. Ich glaube, dem Beweise, daß ein Werk auch in der äussern Form correct erscheinen müsse, überhoben sein zu können. Wie ist nun aber diese Correctheit in unserer dramatischen Literatur vorhanden? Es gibt dramatische Schriftsteller, die alle vier Wochen ein Drama in fünf Aufzügen

schreiben, dessen Diction alle die Nachlässigkeiten aufzuweisen hat, welche durch die nun bereits verschollene, so zu sagen, forcirte Romantik an die Tages-Ordnung gebracht worden ist. Wie könnte auch Correctheit überhaupt in unserer Literatur vorhanden sein, da der grösste Theil unserer Schriftsteller in Betreff dieser denken dürfte, wie Lessing einstens vom Genie dachte, der nemlich jedwedem eine Ohrfeige geben wollte, der ihn ein Genie heissen würde?

Mit dem Begriffe des Lustspiels ist man, wo möglich, noch entzweiter, wie mit dem der Tragödie und in diesem verfährt man mit wahrhaft anarchischer Verwirrung. Soll das bürgerliche, das romantische, das sentimentale Lustspiel, das Charakter-Stück, oder die Posse, als die ächte Gattung vorherrschend sein, und soll in derselben die gebundene, oder die ungebundene, die gereimte oder die ungereimte Rede, angewandt werden? Das dürfte wol noch für lange Zeit unbestimmt bleiben!

Ja, wenn mit Gewissheit zu hoffen stände, daß die Deutschen alle jene verschiedenen dramatischen Gattungen zur Vollkommenheit ausbilden würden, wie ich das selbst oft in glücklicher Stimmung zu träumen wage! Dann dürfte freilich eben dieser Mangel einer bestimmten Gattung der glänzendste Triumpf einer Nation werden, die dazu bestimmt zu sein scheint, in der Kunst sowol, wie in der Wissenschaft, ein

herrliches, glorreiches Bild der Nachahmung für alle übrigen Nationen des Erdbodens zu werden.

Aber, so wie nun jetzt einmal dieser gänzliche Mangel an einem einzigen leitenden Grundsatze in der dramatischen Literatur vorhanden ist, so wirkt er auch so nachtheilig als möglich auf die Schauspiel = Kunst selbst. Denn wie können Schauspieler, die bald komisch, bald sentimental, bald romantisch, bald in bloßen häuslichen oder historischen Tiraden und bald in moralischen Denksprüchen, sich darstellen müssen, im Stande sein, sich (das Statthafte aller dieser Gattungen als bestimmt vorausgesetzt) auch nur in einer derselben zum Meister zu machen? Wie soll, bei der gänzlich mangelhaften schauspielkünstlerischen Bildung, bei diesen ewig schwankenden und nie sich bestimmenden Gattungen, diejenige Bestigkeit in die schauspielkünstlerische Darstellung kommen, ohne welche diese nie zur Kunst werden kann, sondern ewig ein mechanisches, beschränktes, und an aller freier Thätigkeit gehemmtes Beginnen bleiben muß?

Wenn wir nun den Grundsatz der Moral, daß ein erkannter Fehler schon die halbe Besserung derselben sei, als wahr annehmen; so kann es nicht fehlen, daß wir, da uns nun einmal die Ursachen bekannt sind, welche dem Gedeihen unserer dramatischen Literatur sich entgegen stellen, nicht endlich dahin gelingen soll-

ten, diese Ursachen aus dem Wege zu räumen und unserer Literatur diejenige Stufe von Vollkommenheit zu geben, auf welcher sie, ohne die oben von mir angeführten Gründe, schon längst sich befinden würde. Dazu möchte aber dann gehören, daß die dramatischen Autoren, inniger von dem eigentlichen Entzwecke ihres Berufs erfüllt, sich bestrebten, den wahren Werth eines dramatischen Schrifstellers höher zu schätzen, als den geringen Ruf, den man durch Stücke erlangt, die nur in der Absicht geschrieben sind, um Aufsehen zu erregen und durch eitle, nichtssagende Theater-Coups der herrschenden Mode zu fröhnen. Die dramatischen Autoren müsften alsdann zu derjenigen Einfachheit der Fabel und der äussern Form zurückkehren, die allein im Stande sind, nach und nach das übereitzte Publicum zu einem vernünftigen Geschmacke wieder herabzustimmen, und welche (verhehlen wir es uns nicht) dem Geschmacke der Franzosen warlich so viel Ehre machen. Was wir Deutschen auch von dem Stand-Punkte aus, wo wir stehen, von der Kunst der Franzosen im Allgemeinen, und von ihrer dramatischen insbesondere, urtheilen zu müssen glauben; so dürfte doch kein denkender Critiker unter uns mehr daran zweifeln, daß die Liebe derselben zu ihren classischen Werken weit verdienstlicher sei, als dasjenige, was wir Deutschen etwa für unsere bessern Werke empfinden möchten.

Wer wird, zum Beispiele, behaupten wollen, daß Racine und Corneille in Frankreich nicht noch allgemeiner genossen, nicht noch allgemeiner geschätzt werden, wie Schiller in Deutschland? Und hätten Schillers Werke die Einfachheit in Form, Gehalt und Plan, die die bessern Werke der Franzosen charakterisiren, wer würde dann noch behaupten, daß Schiller nicht schon gänzlich in Deutschland vergessen wäre? Gestehen wir es also immerhin: die Franzosen haben warlich mehr Sinn für dramatische Einfachheit, als wir Deutschen!

Wenn die Deutschen dramatischen Schriftsteller also noch immer fortfahren werden, jeder Mode, die von der Geistes-Armuth erfunden wird, um Aufsehn zu erregen, sogleich zu folgen; wenn sie nach wie vor sich bestreben sollten, nur recht auffallende, durch äusseres, recht mechanisches Treiben allein bemerkbare, Sujets auf das Theater zu bringen, (und wären diese auch ganz absolut undramatisch); wenn die Deutschen dramatischen Schriftsteller endlich nicht einsehen wollen, daß nicht das extensive körperliche Thun und Handeln eines dramatischen Stücks, sondern vielmehr sein intensiver geistiger Werth, demselben allein Werth zu geben im Stande ist: so steht zu erwarten, daß unsere dramatische Literatur noch lange in dem Stande des Schwankens verbleiben werde, der ihr von unsern Nachbaren, und warlich nicht mit Unrecht, Schuld gegeben wird.

Zehntes Kapitel.

Welches ist die nächste Ursach der nachtheiligen Lage, in welcher sich die meisten, besonders die kleinern, Theater befinden?

Ich brauche nicht darauf aufmerksam zu machen, daß wir im Verlaufe dieses Werks den Haupt = Grund des schlechten Zustandes, in welchem sich zur Zeit noch immer das Deutsche Theater befindet, in der Untauglichkeit der Schauspieler und in ihrem geringen Streben nach einer möglichen künstlerischen Vollendung gesucht und gefunden haben. Ob diese Untauglichkeit nun gleich, meiner innigen vollkommnen Ueberzeugung zu Folge, wie gesagt, der Haupt = Grund jener nachtheiligen Lage der Theater im Allgemeinen ist; so möchte dennoch noch eine andere Ursach derselben vorhanden sein, welche, wenn jene Untauglichkeit im Allgemeinen wirkt, ihrerseits besonders und zunächst die Veranlassung von dem Kaltsinne sein dürfte, welchen das Publicum an sehr vielen Orten, besonders in kleinen und mittelmäßigen Städten, für das Schauspiel zu erkennen gibt. Daß noch eine andere Ursach, als jene erwähnte Untauglichkeit, zur Erklärung dieses Kaltsinns vorhanden sein müsse, geht daraus hervor, daß

man oft auf kleinern und mittlern Theatern eine Zusammenstimmung, eine Rundung, mit einem Worte, eine wahrhafte Anstrengung und einen sichtbaren Fleiß wahrnimt, und sich nicht selten gestehen muß, daß diese Leute, die sehr oft unendlich viel schätzungwerther sind, als Mitglieder von stehenden Hof-Theatern, eine thätigere Unterstützung von Seiten des Publicums verdient haben dürften.

Es ist also, wie gesagt, zunächst noch eine andere Ursach vorhanden, warum das Publicum nicht immer gewünschten Antheil am Theater nimt. Diese Ursache liegt (mit Schmerz bekenne ich es) zunächst in unsern dramatischen Schriftstellern, die, besonders diejenigen, die mit Gewalt berühmt werden wollen, nicht allein höchst uninteressante Stücke schreiben, die dem Publicum nothwendigerweise Langeweile verursachen müssen, sondern die auch diesen monstruösen Productionen ein Personal geben, welches kaum stehende Hof-Theater, geschweige denn kleine Provinzial-Bühnen, auszufüllen vermögen. Dadurch nun, daß diese Stücke von geschmacklosen, den Zeit-Geist, so wie das eigentliche Drama, gleich sehr verkennenden Directoren, wenn auch nur ein oder ein paar Male, mit Pomp gegeben und dann und wann auch von interessirten Journal-Schreibern als vortrefflich gepriesen werden, glaubt sich das Publicum kleinerer Städte auch berechtigt, von

seiner Bühne dieselben Vorstellungen zu erwarten, ja sogar sie zu erzwingen. Was soll nun der Director einer solchen Bühne machen? Soll er sich dem Publicum in seinen ungerechten Forderungen widersetzen (was auf jeden Fall, wie ich gleich zeigen werde, das Vortheilhafteste für ihn sein dürfte), oder soll er sich bequemen, demselben Gnüge zu leisten? Da er das Erste bisher noch nicht gewagt hat; so ist er natürlich genöthigt worden, sich zu dem Letzten zu verstehen. Wenn er nun aber solche Lerm- und Spectakel-Stücke (viele Productionen, die die Frechheit haben, nicht dafür gehalten werden zu wollen, sind nichts weiter, als solche) geben will; so sieht sich der arme Mann genöthigt, nicht allein mehr für Garderobe aufzuwenden, als er sonst wol gethan haben würde, sondern er muß auch statt zehn Schauspieler deren zwanzig engagiren und natürlich auch mehr oder minder theuer bezahlen. Wenn nun endlich ein solches, zur dramatischen Natur gewaltsam gezwungene, Stück auf die Bühne gebracht wird; so kann es nicht fehlen, daß Mängel und Lücken auf allen Seiten zum Vorschein kommen und daß dadurch dem Publicum, ob es gleich dessen ungebührliche Liebe zur Neuheit nicht anders verdient haben dürfte, sein Interesse für die Bühne noch immer mehr geschmälert wird. Wer hat also den nächsten Antheil an diesem verderblichen, jedem sinnigen Menschen höchst är-

gerlichen Unfuge? Wie gesagt, die Schauspiel-Dichter! Hätten sie Kraft in sich und verständen sie sie hinlänglich zu gebrauchen, um im Natürlichen und Einfachen interessant zu erscheinen, und suchten sie nur nicht immer das Gewaltsame, das Halsbrechende, um (und dies ist ihr böser Versucher) Aufsehn zu erregen; so könnten die Schauspiel-Directoren die Hälfte ihrer Schauspieler sparen, die andere Hälfte natürlich besser bezahlen und das Publicum mehr befriedigen, als es bis jetzt geschehen ist. Auch hierin stehen uns die Franzosen unendlich vor: man gehe nur ihre dramatische Literatur der vorigen, bessern Zeit durch, und man wird finden, daß sie sowol im Trauer-Spiele, wie im Lust-Spiele, kaum die Hälfte der Personen gebrauchen, die in jedem unserer historischen Stücke, ja selbst in vielen unserer Lustspiele, zu finden sind.

Aber diese unnütze Verschwendung, welche die dramatischen Autoren mit dem Personale treiben, hat nicht den einzigen Nachtheil, daß sie auf dem angezeigten Wege das Interesse des Publicums an dem Schauspiele schmälert, sondern sie wirkt auch dadurch auf eine noch nachtheiligere Art im Allgemeinen, daß sie dem Schauspieler nicht gestattet, gleichsam einheimisch in seinem Fache zu werden, indem sie ihn nemlich von einem gehaltlosen Charakter-Schatten zum andern treibt und ihm nirgend einen

bleibenden Punct, ein vestes Augenmerk zu fassen gestattet. Dadurch entsteht nun eben die kalte, gar keinen Eifer verrathene und nur alles mechanisch betreibende Darstellungs-Manier der Deutschen Schauspieler, ja, daraus entsteht sogar die Unlust derselben, ihre Rollen zu lernen, eine Unlust, die man ihnen warlich beinahe verzeihen muß, wenn man bedenkt, daß doch eine wahrhaft seltene Verläugnung seiner selbst dazu gehören dürfte, wenn der Schauspieler Rollen auswendig lernen wollte, von denen er in der Regel schon vorhersehen kann, daß er sie höchstens nur für ein- oder zweimal lernt.

Ich behaupte also, daß die nächste und vielleicht auch die entfernte Ursach der zur Zeit noch wenig geförderten Schauspiel-Kunst in der Anfertigung unnützer, nichts bezweckender, auf gänzlich verfehlte dramatische Ansicht sich stützende Theater-Stücke begründet ist, und daß die Schauspiel-Kunst nicht früher zu einer heilbringenden Reform kommen wird, als bis ein neuer, besserer Geist unsere dramatische Autoren leiten und sie veranlassen dürfte, Stücke zu schreiben, die wahrhaft dramatisch sind und deren Verdienst nicht in bloß zwecklosen Auswüchsen, sondern vielmehr in wahrhaft solider Consistenz, bestehen wird.

Eilftes und letztes Kapitel.

Der Staat sollte eigentlich das Schauspiel halten.

Wenn es eine ewige, unumstößliche Wahrheit bleibt, daß die sittliche Bildung einer jeden Nation das höchste Ziel ihrer Gesetzgebung, ihrer Staats-Verwaltung sein müsse; wenn es aber leider eine eben so unbezweifelte Wahrheit ist, daß durch den herrschenden Geist der Zeit jene sittliche Bildung mehr wie je untergraben wird: so sollte jeder Staats-Bürger, so viel an ihm ist, dazu beitragen, daß diese sittliche Bildung noch auf einem andern Wege, als durch Verbesserung der Unterrichts-Anstalten (als welche diesen Endzweck bei weitem nicht allein zu erreichen im Stande sind) bewirkt würde.

Wenn wir nun aus der Erfahrung wissen, daß dasjenige Volk des Alterthums, welchem wir in seiner blühendsten Periode die höchste Stufe künstlerischer und wissenschaftlicher Bildung, das Model republikanischer Staats-Verfassung und eine möglichst vollkommne sittlich-moralische Natur zugestehen, Schauspiel- und dramatische Kunst als Staats-Angelegenheit betrachtete und sie für fähig hielt, auf die sittliche und politische Bildung des Volks

würken zu können, wenn dies Volk, mit einem Worte, die Schauspiel-Kunst als das erste und wirksamste Mittel, National-Sinn und National-Kraft im Volke zu wecken, auf jede Weise zu heben und zu fördern suchte; so müssen wir es wahrhaft bedauern, daß die jetzige Europäische Staats-Verfassung und Politik von diesem Mittel, das Volk zu einem heilsamen Ziele zu leiten, gar keinen Gebrauch macht, sondern vielmehr die beiden edelsten, herrlichsten Künste dem Zufalle und dem Beginnen einiger, in jeder Hinsicht beschränkter, Privat-Leute überlässt.

Wer übrigens geneigt ist, an eine möglichst vollkommne Wiedergeburt der dramatischen und Schauspiel-Kunst zu glauben, der dürfte sich wol so lange getäuscht finden, bis die Fürsten Europas endlich einsehen lernen werden, welch ein kräftiges Mittel, ihr Volk zu Kraft und That und Einheit zu stimmen, sie ganz ungenützt aus den Händen geben. Von dem Augenblicke an jedoch, wo die Staats-Kunst begreifen wird, daß die Schauspiel-Kunst, verbunden mit dem Drama, allein im Stande ist, das Volk für Vaterland, Freiheit und Verachtung des Todes zu stimmen, von dem Augenblicke an wird die dramatische und Schauspiel-Kunst in Europa anfangen, zu blühen und goldene Früchte zu tragen.

In den Händen beschränkter, oft ganz gemeiner Privat-Personen, die ihrem Interesse

Alles und der Kunst gar nichts aufopfern, kann die Schauspiel = und mit ihr die dramatische Kunst nur zu einer ganz gemeinen ökonomischen Speculation herabsinken, die sich im schlimmsten Falle auf die ärmliche Erhaltung einer noch ärmlichern Existenz herabzustimmen weiß. Wie ist es unter so bewandten Umständen aber möglich, daß das Drama und die Schauspiel = Kunst zu etwas Anderm, als höchstens zu einem augenblicklichen Befriedigungs = Mittel einer ganz gemeinen Neugierde gedeihen könnte, und daß beide Künste nicht noch vor wie nach dem großen Haufen zu einem Gegenstande der Nichtschätzung, und hin und wieder sogar auch der Verachtung, gereichen sollten?

Inhalt.

Erstes Buch.

Kunst-philosophische Hülfs-Wissenschaften, welche innezuhaben, dem Schauspieler nothwendig sind.

1. Kapit. Von der Poesie im Allgemeinen und deren verschiedenen Gattungen . . . Seit. 5
2. Kapit. Vom Drama 17
3. Kapit. Von der Tragödie (Trauerspiel). . 22
4. Kapit. Von der Comödie (Lustspiel). . 32
5. Kapit. Von d. Romane u. dem Epos (Helden-Gedicht) 39
6. Kapit. Von der Schauspiel-Kunst . . 41
7. Kapit. Von der Pantomime . . . 44

Zweites Buch.

Theoretische Unterweisungen.

1. Kapit. Von der Declamation . . . 53
2. Kapit. Von der Declamation der Tragödie . 67
3. Kapit. Von der Declamation der Comödie . 70
4. Kapit. Von der Declam. des romantisch. Dramas 74
5. Kapit. Von dem sogenannten Conversations-Tone 79
6. Kapit. Von der Mimik 82
7. Kapit. Von den Gebehrden . . . 85
8. Kapit. Von der witzigen Darstellung . . 93
9. Kapit. Soll der Schauspieler künstlich, oder natürlich spielen? 98
10. Kapit. Gibt es eine prosaische und eine poetische Darstellung und worin besteht dieselbe? . 100
11. Kapit. Von der Darstellung schlechter Charaktere oder sogenannter Bösewichter . . 104
12. Kapit. Von der Darstellung der Doppel-Charaktere 109
13. Kapit. Ist Täuschung durch die Schauspiel-Kunst möglich? 113
14. Kapit. Soll der Schauspieler sich selbst täuschen? 120
15. Kapit. Von der Stellung der Schauspieler unter einander auf dem Theater . . . 123
16. Kapit. Soll der Schauspieler alle Fächer spielen? 134
17. Kapit. Soll der Schauspieler sich für gewisse Scenen aufsparen? 141
18. Kapit. Soll der Schauspieler gleich von Anfang im Charakter auftreten? 145
19. Kapit. Von der Darstellung des Wahnsinns . 147
20. Kapit. Von der Darstellung der Kinder-Rollen 153
21. Kapit. Von der Darstellung der Geister-Rollen 160
22. Kapit. Von der Persönlichkeit des Schauspielers 162
23. Kapit. Von dem Gefühle, welches der Schauspieler auf dem Theater zu zeigen hat . 163
24. Kapit. Auf welche Weise soll der Schauspieler seine Rolle studiren? 172

Drittes Buch.

Praktische Unterweisungen.

1. Kapit. Fragmentarische Entwickelung einiger vorzüglicher Charaktere und des Spiels derselben — Seit. 181
2. Kapit. Von der Darstellung der Caricaturen in den Italiänischen Opern 225
3. Kapit. Ueber die Declamatoria . . . 230
4. Kapit. Vom Soufleur 235
5. Kapit. Der Schauspieler soll seine Rolle lernen 239
6. Kapit. Von der innern und äussern Ordnung während der Vorstellung auf dem Theater . 246
7. Kapit. Von den Theater-Tableaux . . 251
8. Kapit. Von dem Costume . . . 256
9. Kapit. Von der bürgerlichen Kleidung des Schauspielers auf dem Theater . . 266
10. Kapit. Von dem Küssen, Umarmen, Essen und Trinken auf dem Theater . . . 269
11. Kapit. Sollen die heutigen Schauspieler mit Masken spielen? 271

Viertes Buch.

Unterweisungen, die in mittelbarer Verbindung mit der Schauspiel-Kunst stehen.

1. Kapit. Ueber Schauspieler-Schulen . . 279
2. Kapit. Von den Pflichten eines Bühnen-Vorstehers 291
3. Kapit. Von der Anstellung eines durchaus wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Dramaturgen bei jedem Theater . . . 309
4. Kapit. Soll der Schauspieler seine Engagements häufig wechseln, oder soll er, so lange wie möglich, bei einem und ebendemselben Theater stehen? 315
5. Kapit. Ueber das häusliche und bürgerliche Leben des Schauspielers und überhaupt über die sittliche und moralische Bildung desselben 324
6. Kapit. Wie soll sich der Schauspieler bei den Critiken verhalten, die etwa über ihn gefällt werden dürften? 343
7. Kapit. Von der Schauspiel-Kunst, in so fern man sie ehemals ein Handwerk nannte . . 353
8. Kapit. Von der ehemaligen extemporirten Comödie 357
9. Kapit. Auf welcher Stufe von Vollkommenheit steht unsere dramatische und mit ihr unsere Schauspiel-Kunst? 364
10. Kapit. Welches ist die nächste Ursach der nachtheiligen Lage, in welcher sich die meisten, besonders die kleinern Theater befinden? . . 371
11. Kapit. Der Staat sollte eigentlich das Schauspiel halten 376

Pränumeranten-Verzeichniß.

Aschaffenburg.

Herr Brock, Schauspieler, . . . 1 Exempl.
— Carli, Schauspieler, . . . 1 —
Demoiselle Giuliani, Schauspielerinn, . 1 —
Herr Haag, Schauspieler, . . . 1 —
— Louis Hölcken, Schauspieler, . 1 —
— Nolden, Schauspieler, . . . 1 —
— J. Schemenauer, Director des Großherzoglichen Theaters . . . 1 —
— Sedelmeyer, Schauspieler, . 1 —
— Winter, Schauspieler, . . 1 —

Berlin.

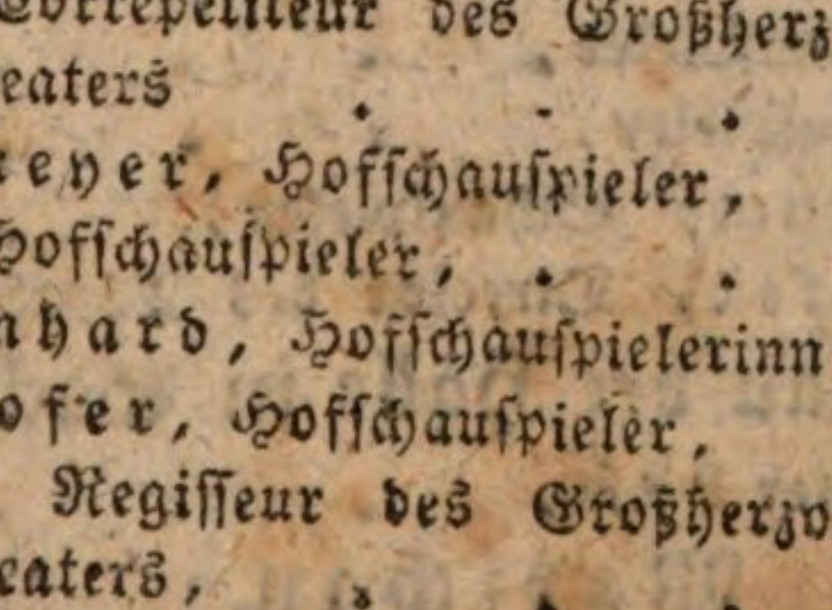
— Haude und Spener, Buchhändler, 1 —
— Iffland, General-Director des Königl. Theaters, ... 3 —

Braunschweig.

— Henneberg, Präfect des Oker-Departements (verstorben) . . 1 —
— Baron von Münchhausen, Maire, 1 —
— Obrist-Lieutenant und Commandant der Königlichen Militair-Schule Sommer, 1 —

Carlsruhe.

— Becker, Hofschauspieler des Großherzoglichen Hof-Theaters . . . 1 —
— Berger, Hofschauspieler, . . 1 —
Bibliothek des Großherzoglichen Hof-Theaters, 2 —
Herr Hof-Ceremonien-Meister, Kammerherr und geheimer Regierungs-Rath, Intendant der Hof-Musik und der Großherzoglichen Hof-Theater von Ende, . . . 1 —
— Grimminger, Hofschauspieler, . 1 —
— Jeckel, Correpetiteur des Großherzoglichen Hof-Theaters . . . . 1 —
— Klostermeyer, Hofschauspieler, . 1 —
— Labes, Hofschauspieler, . . . 1 —
Demoiselle Leonhard, Hofschauspielerinn, 1 —
Herr Meyerhofer, Hofschauspieler, . 1 —
— Mittel, Regisseur des Großherzoglichen Hof-Theaters, ... 1 —
— Walter, Hofschauspieler, . . 1 —
— Vespermann, Hofschauspieler, . 1 —



Göttingen.

Herr Vanderhöck und Ruprecht, Buchhändl. 1 Exempl.

Halle.

Die Expedition der allgemeinen Literatur-Zeitung · 3 —

Hamburg.

Herr F. L. Schmidt, Regisseur des Deutschen Theaters, ... 5 —

Leipzig.

Herr Joachim, Buchhändler, . . 2 —
— E. F. Steinacker, Buchhändler, . 1 —

Petersburg.

Demoiselle Philippine Bessel, Hofschausp. 1 —
Madame Dahlberg, Hofschauspielerinn, . 1 —
Demoiselle Ewest, Hofschauspielerinn, . 1 —
Herr Fr. Alb. Gebhard, Regisseur, . 1 —
— Georg Hoppe, Hofschauspieler, . 1 —
— Leopold Lindenstein, Hofschauspieler, 1 —
— Friedrich Satzenhofen, Hofschausp. 1 —
— Wenzel Schulz, Hofschauspieler, 1 —
— Paul Wilde, Hofschauspieler, . 1 —
— Benedict Zeibig, Hofschauspieler, 1 —

Prag.

Herr Liebich, Director des Ständischen Theaters . . . . . 12 —

Regensburg.

Herr Böttiger, Schauspieler, . . 1 —
— Eugen, Schauspieler, . . . 1 —
— Göhring, Schauspieler, . . 1 —
— Hähnle, Schauspieler, . . . 1 —
Madame Julius, Schauspielerinn, . . 1 —
— Müller, Schauspielerinn, . . 1 —
Herr Moritz, Schauspieler, . . . 1 —
— Pfeil, Schauspieler, . . . 1 —
— Stahl, Schauspieler, . . . 1 —
— Steck, Schauspieler, . . . 1 —
— Weichselbaum, Schauspieler, . 1 —
— Ignaz Walter, Director des Theaters 1 —

Schraplau bei Halle in Sachsen.

Herr Friedens-Richter Löw, . . . 1 —

Warschau.

Herr Glücksberg, Buchhändler . . 6 —

Gedruckt bey Friedrich Krampe.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Lucula 182
Don Juan 186
Perzeval 199
Epithezis 203
Fons Novus 208
Fleurières 214
Domus flavia 219

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sievers, Georg L.

Schauspieler-Studien Ein unentbehrliches Handbuch für öffentliche und Privat-Schauspieler so wie für sämmtliche Kunst-Freunde

Braunschweig 1813

L.eleg.g. 554 q
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575162-0